دراسات
في الأدب والشعر

نَظريَّةُ الشِّعرِ عند العرب

الدكتورة

سلوى متولي

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٨١٠,٩
س . م

متولي ، سلوى.

دراسات في الأدب والشعر ؛ نظرية الشعر عند العرب/ سلوى متولي. -ط١.- دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

٣٥٢ ص ؛ ١٧ × ٢٤سم .

تدمك : 8–770– 308 – 977 – 978

١. الأدب العربي- تاريخ ونقد.

أ - العنوان.

رقم الإيداع : ١٤١٧٤ .

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة – جوار البنك الأهلي المركز

هاتف- فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ محمول : ٠٠٢٠١٢٧٧٥٥٤٧٢٥–٠٠٢٠١٢٨٥٩٣٢٥٥٣

E-mail: *elelm_aleman@yahoo.com*
elelm_aleman2016@hotmail.com

2022

فهرس المحتويات



﴿... وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾

[سورة النساء:١١٣]

صدق الله العظيم



إهداء

إلى الذي أخذ بساعدي نحو النَّجاة

وأمدني عُمق الحنين ونبض الحياة

وثبَّتَ حُلمي صبورًا قويًّا إلى مُنتهاه

إلى أستاذي الجليلين ، صاحبي الفضل على في إتمام هذا الكتاب:

أ.د/ عبد المنعم تليمة

أ.د/ عرفة حلمي عبَّاس

د/سلوى متولي

المقدمة

إنَّ البحث عن نظرية الشُّعراء والنُّقاد العرب للشِّعر يمثل لبِنَةً في التأريخ لحضارة العرب الفنيَّة والثَّقافية، وإثباتًا عادلاً لعظمة الوجود الإبداعي لأمة جعلت صناعتها فنَّ القول الموزون، وإنَّ من يفعل ذلك لابد له من فِكر يُحرِّكه، وإطارٍ يحكم تلوينه الفنِّي، ومع أنَّ العرب القدماء لم يعرفوا مصطلح "نظرية" فهو من المصطلحات الحديثة لكنَّهم استخدموا كلمة "نَظَرَ" في التُّراث القديم، مما يدل على فهمهم لأبعاد تلك الكلمة، حتى وإن لم يفهموا أبعادها، فالتاريخ يشهد بأنَّهم وضعوا المُكوِّنات الثَّقافية، التي تبني أعظم النَّظريات. لقد كان الشِّعرُ صناعة فنيَّة تعتمد على الذَّوق أولاً، وكان الذَّوق بمثابة النواة الأولى للعِلم، الذي يحتاج للدُّربة واتساع المعرفة؛ كي ينمو ويتطوَّر. كل ذلك جعل فهم الشُّعراء والنُّقاد للشِّعر يسمو لمستوى صناعة نظرية متكاملة البنيان لهذا الفن التَّليد، لكنها لم تُدوَّن في كتب، وإنَّما وعتها صدور العرب، كما وعت الكثير من العلوم والثَّقافات،وهذا ما جعل هدف الدِّراسة الغوص في فكر الشِّعراء والنُّقاد، وتحليل أبياتهم الشِّعرية وأقوالهم النَّثرية النَّقدية؛ لاستخراج لآلئ الفكر العربي، وفهم مستواهم الحضاري والثَّقافي، الذي تجلَّى في هذه الصِّناعة الشِّعر المتفردة، لذا كان من أهم أسباب اختيار موضوع هذه الدِّراسة محاولة جمع ما تناثر من آراء الشعراء النقدية حول الشِّعر، بالإضافة لمجهودات النُّقاد أيضًا؛ للبحث عن نظرية عربية للشِّعر عند هؤلاء الشُّعراء والنُّقاد؛ خاصة وأَّن هناك اعتقادًا بأنَّ القُدماء العرب من الشُّعراء والنُّقاد لم يكن لديهم تصوُّر واضح لمفهوم الشِّعر، وأنَّ جُلَّ اهتمامِهم كان يرتكز حول الأمور الجزئية المحسوسة، التي تتَّصل بالبيت والأبيات، دون أنْ يكون عندهم تأصيلٌ نظري لقضايا الشِّعر؛ ومن هُنا ينبغي قراءة التُّراث النَّقدي قراءة جيدة، تكشف عن وعي

القدماء بقضايا النَّظرية الشِّعرية. ومن الأسباب المهمة أيضا لاختيار هذه الدراسة ومحاولة السعي وراء سبر أغوارها عدم وجود مفهوم مُتكامل لصِناعة الشِّعر عند العرب، وإنَّما كانت هناك مجهودات مُتناثرة من النُّقاد، وأقاويل مُتفرقة من الشُّعراء، كان أعظمها بناء هو ملامح النظرية التي تمثلت في فكرة "عمود الشِّعر " تلك التي بدأت في الظهور عند الجاحظ والآمدي ثم بدأت في النمو أكثر عند الجرجاني إلى أن اكتملت على يد المرزوقي، أما أنْ تكونَ هُناك نظريةٌ تُستنبط من جميع هؤلاء فلم يحدث ذلك، ومن ثم وجب السَّعي لاستنباط تلك النَّظرية، ثم محاولة استكشاف آثارها في نشأة وتكوين النظريات النقدية الحديثة.

وإحقاقًا للحق فإن ثمة بعض الدراسات حول قضية " مفهوم الشِّعر، ولكنها إلى جانب اقتصارها على فترات زمنية معينة، ونقاد معينين، فقد خلت أيضًا من العمل على تجميع آراء الشُّعراء النَّقدية في هيئة نظرية، وهذا هو ما تعمد الدِّراسة الوصول إليه، بحيث تقدِّم للمكتبة الأدبية صورة مُتكاملة لنظرية الشُّعراء والنُّقاد حول فنِّ صِناعة الشِّعر، وتحليل ما دار حولها من قضايا.

وقد اقتضت طبيعة الدِّراسة الاعتماد على المنهجين التَّاريخي والتَّحليلي، ومن خلالهما استطاعت الدِّراسة مُتابعة الأبيات الشِّعرية، والمقولات النثرية اللتين تتعلَّقان بصناعة الشِّعر ونقده في دواوين الشُّعراء، وأمهات الكتب التي تناولت تاريخ الأدب والنَّقد، وكتب النُّقاد القدماء، ثم محاولة التفسير والنَّقد، ثم تأمُّل هذه المادة العلمية في محاولة لرسم ملامح نظرية متكاملة حول الشِّعر عند الشُّعراء والنُّقاد العرب وذلك في إطار فترة زمنية محددة: من القرن الثاني إلى الخامس للهجرة؛ وذلك لأهمية تلك الفترة الزَّمنية في عمر الأدب العربي؛ فقد شهدت حالة نمو وازدهار في الشِّعر ونقده، بل وفي جميع الفنون والثقافات الأخرى.

لقد كثرت أيضًا تلك الأحاديث عن النظريات النقدية الغربية حول فهم العملية الإبداعية، وكلما وُضعت نظرية جاءت أخرى تهدمها وتبين جوانب النقص بها، فقد كانت البنيوية ثم التفكيكية....الخ، وأخيراً كثر الكلام عن نظرية التلقي التي ظهرت في ألمانيا، وقد كان السؤال المُلِحُّ هاهنا، لماذا يرى الأدب العربي نفسه في مرآة الآخر؟ هل كان صعبًا على العرب الذين جعلوا الشِّعر ديوانهم وموضع فنهم وشغلهم أن تكون لهم نظرية خالصة حوله؟ أم أن الشفاهية التي طغت على تلك العصور القديمة قد حالت دون تدوين أفكارهم النظرية في دَفَّتَي كتاب؟ فكان الطريقُ الوحيدُ للبحث عن تلك النَّظرية واستنباطها هو العودة للجذور، والاستنباط من التراث الأدبي للشُّعراء والنُّقاد العرب معًا، دون الاقتصار على طرف دون الآخر؛ فالنقد دائما ما يُكمل الإبداع، ويتشارك معه في مناقشة قضاياه. خاصة وأن ذلك سوف يساهم في رسم إطار كامل للنظرية، فقد نجد بقايا موضوع اندثر فيما قيل فيه من الشعر، وقد نجد في الشِّعر فِكرًا تكتمل ملامحه في أقوال النُّقاد.

ولعل اكتشاف نظرية عربية يساعد في التعمق في فهم الهُويَّةِ العربية، وزيادة الإيمان بقدراتها الفكرية؛ فهذه الدِّراسة في حالة إثبات فرضيتها، ستكشف جوانب الاختلاف والاتفاق مع النظريات الغربية التي ملأت المكتبات العربية. وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن تقوم الدِّراسة على مقدِّمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، تتلوها الخاتمة، **تناولت المُقدمة:** أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والإشارة إلى الدِّراسات السَّابقة، وخطة البحث ومنهجه.

أمَّا التمهيد فقد تناول: جدلية النقد والإبداع، واللغة الشَّاعرة، وأهميتها كلغةٍ للإبداع، وإلقاء الضوء على مجهودات الشُّعراء النَّقدية، بالإضافة إلى مجهود النُّقاد، والسَّعي وراء تكوين نظرية للشِّعر من خلال تجميع آراء الشُّعراء النَّقدية، وتحليلها ومقارنتها بآراء النُّقاد.

وجاء الفصل الأول: "الإبــداع" في ثمانية مباحث:

تنـــاول المبحـــث الأول: مَفْهُومُ الإبدَاعِ عِنْدَ الشُّعَراءِ والنُّقَّادِ، ثم جاء **المبحث الثَّاني**؛ ليلقي الضوء حول مُصطلحات الإبْدَاع مثل: النظم، والقريض، والتنقيح والتثقيف... **أما المبحـث الثَّالـث:** فقد عرَّج على مستويات الإبداع، والتي حددها الشعراء في أربعة أقسام. **والمبحـث الرَّابـع:** اهتم بدراسة شُرُوطُ الإبدَاعِ، والتي كان من أهمها الرواية، ومعرفة الأنساب والأيام.. ثـم تنـــاول **المبحـث الخامـــس:** مهمة الإبداع، مثل: الإمتاع، والحكمة، ونشر محاسن الأخلاق ... **وجاء المبحث السَّادس:** ليبحث عملية المُعانَاةُ الإبدَاعِيَّةُ، والتي ظهرت من خلالها قدرة الشُّعراء العرب على تصوير لحظات الإبداع، وحال الشُّعراء الفني في وقتَي الوعي واللاوعي، **ثـم تنـاول المبحـث السَّـابع:** مُدَّةُ الإبْـدَاعِ، والتـي أظهـرت فـن الشُّـعراء وفِكـرهم الكـامن وراء اسـتخدام الإيجـاز أو التطويل في عرض إبداعهم.أما المبحث الثامن والأخير فقد تناول عيوب الإبداع عند الشُّعراء والنُّقاد، ومن أهم هذه العيوب تلك التي تتعلق بالعملية النحوية والعروضية، وعيوب القافية، وائتلاف اللفظ مع المعنى...إلخ.

أمَّا الفصل الثَّاني: "التَّلقي**"** فقد جاء في **ثلاثـة مباحث:**

المبحث الأول: تناول أهمية الشِّعر عند المتلقي، والتي تتمثَّل في عذوبة اللسان وفصاحة القول، والمعرفة، والاطلاع على تاريخ العرب ومجدهم..

أما **المبحث الثَّاني:** فقد درس مستويات التَّلقي، وقد تمثلت في: العامة، والشعراء والأدباء، والنقاد والفلاسفة.

ثم تناول المبحث الثَّالـث: أدوات التَّلقي (اللغة، التخييل)، والتي كانت تختلف باختلاف الجمهور ومستوياته الثقافية والذوقية.

ثم جاء الفصل الثَّالث: "عمود الشِّعر" وقد تناول أربعة مباحث:

تناول المبحث الأول: مصطلح عمود الشِّعر (نشأته وتطوره). **ثم تناول المبحث الثَّـاني:** قضايا عمود الشِّعر (نفاد المعاني، اللفظ والمعنى، السَّرقات الشِّعرية)، أما **المبحث الثَّالث:** فقد تناول البُحتري وعمود الشِّعر، وآراء النُّقاد حول البحتري، ومقارنتها بآرائه النَّقدية التي جاءت من خلال أبياته الشِّعرية، والتي تتضح من خلالها نظريته الخاصة حول صناعة الشِّعر، ثم كان من المهم أن يتناول **المبحث الرَّابع:** أبو تمام وعمود الشِّعر، وآراء النُّقاد حول أبي تمام ومقارنتها بآرائه النَّقدية التي جاءت من خلال أبياته الشِّعرية، وذلك لبيان التزامه من عدمه بفكرة عمود الشِّعر، ونظريته الخاصة حول صناعة الشِّعر. وأخيرًا جاءت الخاتمة التي تضمَّنت النتائج والتَّوصيات التي توصَّلت إليها الدِّراسة، **ثم قائمة بالمصادر والمراجع.**

وفي الختام لا يسعني إلا أن أردد ما قاله الحافظ ابن عساكر:

" فمن وقف فيه على تقصير أو خلل، أو عثر فيه على تغيير أو زلل؛ فليعذر أخاه في ذلك متطوِّلاً، وليُصلِح فيه ما يحتاج إلى الإصلاح مُتفضِّلاً؛ فالتقصير من الأوصاف البشرية، وليست الإحاطة بالعِلم إلا لبارئ البرية، والله من وراء القصد".

والحمد لله الذي هدانا لهذا وما كُنَّا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

تمهيد:

رحلة البحث عن نظرية

إنَّ البحث في قضية مشتركة بين الشُّعراء والنُّقاد، يقتضى العودة لتحديد المفاهيم، والفصل في إشكالية اختلاط الأسماء والمصطلحات التي تواجهها الدِّراسة الأدبية؛ خاصة وأنَّ بعض الشُّعراء كانوا نقَّادًا، وبعض النُّقاد كانوا يقولون بعض أبياتٍ من الشِّعر، والنَّادر منهم من ألَّف ديوانًا كاملاً، وقد تكون تلك القضية إشكالية ظاهرية في دراسة الأدب في عصرنا هذا، **ولكن السؤال:** هل كانت هذه قضية تزعج القدماء؟ والإجابة لا تكون إلا بالعودة لتحديد المفاهيم، وشرح طبيعتها.

فما النَّقد؟ يجيب عز الدين اسماعيل قائلاً: "يمكن الكلام بصفة عامة عن النَّقد بمعنى أنَّه "الحُكم" الأدبي. ومن ثم يُنظر إلى النَّاقد أولاً وقبل كُلِّ شيء بوصفه خبيرًا له قُدرة خاصة، ودراية بالحُكم على قطعة، أو عمل مؤلَّف مُعيَّن، فيفحص مزاياه وعيوبه، ويُصدِر حُكمًا عليه، ومع ذلك فنحن حينما نتكلم عن فنِّ النَّقد نُدخِل في اللفظ أكثر من الفنِّ الذي يُسجِّل الحُكم؛ فتحت هذا اللفظ نفهم الأدب، سواء كان تحليلاً، أو تفسيرًا أو تقويمًا، أو كُل هذه الأشياء مُجتمعة.. وقد يتناول النَّقد النَّقد ذاته"(١).

من الممكن القول إنَّ النَّقد يؤدي خِدمةً للقارئ؛ حيث يُعفيه من صُعوبة التَّأمل في النُّصوص، خاصة لمن تنقصه القُدرة على ذلك؛ بسبب ضعف الثقافة، أو الانشغال، أو غيرها من الأسباب. والتَّأمل وإصدار الحُكم عمليتان ذهنيتان، نعم إنَّ النَّاقد لابد أنْ يتعايش مع الحالة الشُّعورية للأديب، ولكنَّ استخدامه للعقل هو الغالب في عمله هذا؛ولهذا السَّبب يعجز النُّقادُ عن نظم

الشِّعر، وإنْ حاول أحدهم ذلك فإنَّ شِعره يأتي رتيبًا جافًا، حتى وإنْ أجاد استخدام العروض، وأتقنَ علم النّحو.

أمَّا الشَّاعر: فهو مُبدع مبتكر، وهو الذي يَشْعُرُ بما لا يَشْعُرُ به غيره كما قال ابن رشيق– إذن فالإبداع يتنافى مع الذِهنية النَّقدية، فالشَّاعر شخص يَنْظُمُ الشِّعرَ وهو في حالة بين الوعي واللاوعي، وإذا أعمل عقله بصورة أكبر، فإنَّ شِعره يذهب إلى التَّكلف والضَّعف، وقد طرح عز الدين إسماعيل هذه الإشكالية فقال: هل يكون الإبداع هو طبيعة النَّقد؟ ففيمَ إذن يختلف عن الأدب؟ أعتقد أنَّ الاختلاف يُمكن أنْ يتضِح لنا إذا نحن حاولنا أنْ نستعين بمعرفة "الغاية والوسيلة" عند كُلٍّ من الأديب والنَّاقد، وهُنا يحضرني مثال طريف قرأته، هو أنَّنا لا نرصد للص لِصًّا آخر، وإنَّما نرصد له الشّرُطي. فكذلك الأمر فيما يختص بالأدب، فنحن عادة لا نرصد للأديب أديبًا آخر، وإنَّما نرصد له ناقدًا. صحيح أنَّ اللص قد يكون أعرف بأساليب اللص، وصحيح أنَّ الأديب قد يعرف الأديب، ولكنَّنا نضمن أداء المُهمة بصورة أكثر إرضاءً عندما نعهد بها إلى الشّرُطي أو إلى النَّاقد"(٢).

لقد وُجِد بين الشُّعراء العرب من أجاد الشِّعر والنَقد معًا، فهل هذا يعني وجود إشكالية بالفعل؟ في الحقيقة رغم أنَّ الشُّعراء الذين تحقَّق فيهم ذلك قِلة، فإنَّه يجب الفصل بين عملهم كنُقَّاد وعملهم كشُعراء، فهؤلاء الشُّعراء استطاعوا التَّحكم في الزمن؛ فإذا وُجِد الإلهام يكون الشَّأن هو صياغة الشِّعر، وإذا كان الوقت للتأمل الذهني فذلك يكون وقتًا للنَّقد. ولا يستطيع الشَّاعر التحول بين ذلك وذاك إلا بالعِلم، خاصة الفلسفة وعلم الكلام، بالإضافة للتَّمكن من علوم الشِّعر، وقوة الموهبة.

إذن فهؤلاء الشُّعراء النُّقاد لا يمثلون ظاهرة، والفصل بين أعمالهم الأدبية والنَّقدية لا يمثل كبير مشكلة، وكانت الصُعوبة تتحقَّق إذا استطاع النُّقَّاد أنْ

يكونـوا شُـعراءً بشكلٍ مُطلـق، وهـذه مسـألة لـم تحـدث إلا نـادرًا؛ فالشِّـعر موهبـة لا يُمكـن اكتسـابها بـالعلم، أمـا النَّقد فهـو علمٌ يسـتطيع بعـض أصـحاب الموهبـة تعلُّمه، خاصة وأنَّ الشَّاعر هو النَّاقد الأول لعمله، فكأنما تُولد تلك الموهبة النَّقد مـع الشِّعر، قد ينميها الشَّاعر بدراسة العلوم، وقد لا يلتفت إليها؛ مُكتفيًا بما يحتاجـه منهـا فيمـا يخصـه أثنـاء معاناتـه الإبداعيـة فـي صِـياغة الشِّـعر، تلـك الصِّياغة التي تعتمد في الأساس على إتقان اللغة العربية، وهي لُغةٌ متفرِّدة بين غيرهـا مـن لُغـات العـالَم، إذْ إنَّهـا تحمـل بـداخلها دلالات فنيَّـة مُتعدِّدة، ومـن ثـم اسـتحقت أنْ تُسـمى باللغـة الشَّـاعرة، وكأنَّهـا خُلِقـت لتكـون أداةً للفـنِّ والإبـداع؛ فليست كلماتُها وحدها التـي تحمل إيقاعًا موسيقيًّا، وإنَّما حروفها أيضًـا؛ فهـى تخرج من الفم العربي الفصيح كأنغامٍ تعزفها تلك الآلة الموسيقية التي أعدها لها الخـالقُ سبحانه وتعـالى، والشِّـعرُ العربـي فنٌّ متعدِّدُ الأدوات، كثيـرُ المُتطَلَّبـات، والسَّـعي وراء فهـم ذلـك الفـن المعمـاري المتكامـل الأركـان، يحتـاج لحالـة مـن الغوص في بحار متعددة من ألوان العلوم.

هـذا الغـوص بـدوره يتطلـب مهـارةً وموهبـةً فـي طـرق ودروب الإبـداع، والبحـث عـن صـدفات لآلـئ الفِكـر العربـي الدَّفينـة؛ فالشِّـعر لـم يَكُـنْ فنًّـا عاديًّـا، ولا صانعه كان ككُلِّ البشر، كما أنَّ أدواته لا توجد كاملة عند كلِّ الأمم وجميع اللغات؛ إذ إنَّ هناك حالـة متفردة يخوضـها المُبدع داخل معبد الفنِّ، يدقُّ قلبه متوحدًا مع دقات الزَّمن فينسج من خلال تشكيله لـه والنَّحت علـى جداره أجملَ الأوزان، التـي يطرب لهـا السَّمع، وتنسجم لسماعها الرُّوح، فتنقل المُتَلَقِّي علـى أجنحة الخيال إلى عالم الحُلم، وتغوص إلى النَّفس فتؤثِّر فيها بألوان المشاعر، وبالتَّالي تُحَرِّك الفكرَ وتسكنُ في الوجدان.

للـدخول فـي هـذا المعبد التُّراثـي، الـذي يُمَثِّلُ أعظـم تـراثٍ فنـي لأمـة مـن الأمم، كـان ولابـد مـن فهـم تلك الشَّخصية العربيـة المُبدعـة، وفهـم متناقضـاتها؛

فكيف للعربي القديم الذي كان يخوض المعارك الضَّارية، ويعيش في الصَّحراء القاسية، ويتعامل مع الوحوش، ويجابه أخطار الحياة المتعبة، أنْ يكون رقيقًا لهذا الحدِّ، الذي يجعله يتآلف مع الطَّبيعة فتعطيه أسرار جمالها، ويَرِقُّ لسَماعِ خطوات الإبل والخيل، وأصوات الريح والمطر، فتنطبع في نفسه، ويحولها إلى أوزانٍ جميلة متناغمة، وأبيات ينحتها ويزينها، فتسير في الآفاق، بل وتبقى عبر الأزمان؛ فالشِّعر لم يَكُنْ فنًّا عبثيًّا، بل صِنَاعَةً جادةً تتطلَّب شُروطًا ومقوِّماتٍ يتسلح بها صاحب الموهبة للدُّخول في ذلك المضمار.

لقد كان العرب يؤمنون بأنَّ الإنسان، إذا أراد أن يكون عالِمًا فعليه بالسَّعي وراء نوع واحد من المعرفة، أما إذا أراد أنْ يكون أديبًا أو شَاعرًا فعليه بالاغتراف من جميع أنواع المعارف؛ وذلك لأنَّ المُتَلَقِّي كان واعيًّا باللغة العربية وفنونها، والشَّاعر العربي كان يهتمَّ بالجُمهور اهتمامًا كبيرًا للحدِّ الذي يجعله يسهرُ الليالي والشُّهورَ يعكف على قصائده بالتَّنقيح والتَّثقيف؛ حتى ينالَ الرِّضا من الرُّواة والنَّاس؛ حيث كان ذلك الرِّضا مُنطلق الشُّهرة له؛ فإذا أُعْجِبَ الرُّواةُ بالشِّعرِ تناقلوه بين البلاد، وحفظته النَّاس على مرِّ العصور، فهل كان الشِّعر موجودًا داخل معبد المُبدعين فقط، أم أنَّ للمتلقي دورًا في إذكاء روح الإبداع، وتقويم الصِّناعة؟ وهل كانوا دائمًا في تجاوب إيجابي مع المُبدع؟ خاصة وأنَّ فَهْمَ المُتَلَقِّي وتأثُّره بالشِّعر كان يرتبط بأسباب كثيرة منها ثقافتهُ، وحالته الشّعورية وقتَ سماع القصيدة، واستيعاب لُغة الشِّعر، تلك اللغة التي يُدخِل عليها الشَّاعر ألوانًا من الاستعارات والتَّشبيهات، التي قد يستوعبها عقل المُتَلَّقي، وقد لا يستوعبها، فتُقَابَلُ القصيدةُ بالنُّفور والاعتراض مهما كان جمالها.

لقد تمّ تدوين النَّقد على أيدي النُّقاد الذين ظهروا مؤخَّرًا، بعد أنْ قطع فنُّ صِناعة الشِّعر شوطًا كبيرًا من التَّطوُّر، والنُّضجِ، والنَّقد علمٌ قائمٌ على الأدب، فهو يأتي كمرحلة تالية له دائمًا، وللشُّعراء العرب أقوالٌ نقديَّة كثيرة، كانوا يعبِّرون عنها في أبياتٍ شِعرية متناثرة، أو في تعليقاتٍ نثريَّة متفرقة؛ إذ إنَّ الشَّاعر هو النَّاقد الأول لعمله، فإذا كان النَّقدُ يعني معرفةَ محاسن وعيوب الشِّعر فإنَّ أقرب إنسانٍ يُجيدُ معرفةَ ذلك هو صانع الفنِّ نفسه، وقد خلت المكتبة الأدبية من التَّعمق في دراسة نقد الشُّعراء للشِّعر، خاصة وأنَّ نقدهم هذا جاء متفرقًا، ولم يدوَّن في كُتب، عدا بعض المُقدِّمات ذات الطَّبيعة النَّقدية التي جاءت في بعض الدواوين، كاللزوميات، وسِقْط الزَّند لأبي العلاء المعرِّي، وبعض الكتب التي ألَّفها بعضُ الشُّعراء، كطبقات الشُّعراء لابن المعتز، واشتملت على آرائهم أيضًا بعضُ كتب التَّاريخ، وكتب المعاني، وكتب النَّقد إلى جانب دواوين الشُّعراء أنفسِهم، وتعمل الدِّراسة على تجميع تلك الآراء وتحليلِها، وبيان نقاط التَّشابه والاختلاف بينها وبين أراء النُّقاد، مما يوضح نقاط التَّأثير والتَّأثُّر بينهما، ويوضح الدَّور الذي قام به النُّقاد في تطوير الحركة النَّقدية، هذا مع ما كان يبدو من المعارك الكلامية بين الشُّعراء والنُّقاد. ولكنْ بخلاف بعض العداءات الشَّخصية التي كانت وراء هذه المُشَادَّات، فإنَّ الهدف كان الرُّقي بصناعة الشِّعر ونقده، والحفاظ على تراث العرب وعماد حضارتهم الفنيَّة الثقافية.

قد كان نقد الشُّعراء موجزًا يشير إلى بعض القضايا، ولا يُحَلِّلُها أو يُفَصِّلُها كما فعل النُّقاد، لكنَّ تلك الإشارات النَّقدية كانت كفيلة بدوام صِناعة الشِّعر وازدهارها، قبل ظهور النُّقاد وحركة تدوين النَّقد؛ وقد كان ذلك؛ لأنَّ الشُّعراء ليسوا في حاجة لتدوين آرائهم؛ **فهم مشغولون بهمهم الأول:** وهو الصِّياغة الفنيَّة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ لأنِّ صدورَهم حَوَتْ

موهبة النَّقد، كعِلْمٍ فطري يأتي ملتصقًا بموهبة الشِّعر؛ فكل شاعر ناقد في الحقيقة، ولكنَّ بعضهم كان له دور بارز في النَّقد أكثر من غيره كأبي تمام؛ فقد كان بصيرًا بالشِّعر ونقده. إنَّ آراء الشُّعراء النَّقدية غالبًا ما تكون أشبه بالومضات التي تُمَثِّل مفاهيم ترتبط بتجاربهم الذَّاتية، التي تتصل ببيئاتهم المُختلفة، وثقافاتهم المُتعددة، والتي يترتب عليها تعدد المفاهيم، واختلافها، ولذلك كان السَّعي وراء تكوين نظرية يتطلب الجمع بين آراء الشُّعراء، والنُّقاد معًا؛ للوصول إلي تلك النَّظرة الكلية، التي تبتغي الدِّراسة الوصول إليها.

لقد اشتمل فكر القدماء على كثير من المفاهيم الجزئية؛ لذا كان البحث عن نظرية تشمل تلك المفاهيم؛ **فنظرية الأدب:** ما هي إلا مجموعة من الأفكار والآراء المُتَّسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة، أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته، أو كما عرَّفها رينية وليك ببساطة:" هي دراسة مبادئ الأدب وتصنيفاته ومستوياته"[٣].

إذن فنظرية الأدب تدرس الظَّاهرة الأدبية من مُنطلق شمولي؛ في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة، تُبَيِّنُ حقيقةَ الأدب وآثاره، وهذا ما يميزها عن غيرها من مجالات الدِّراسة الأدبية الأخرى، وهى تحاول وضع إجابات مُتَّسقة ومتكاملة حول الأدب، والأفكار العربية التي سجَّلها الشُّعراءُ والنُّقَادُ العرب تمثل اللبنات الأولى لتكوين نظرية، والأفكار الأساسية للنَّظريات الأدبية ليست جديدة في حدِّ ذاتها، وإنَّما جدَّتها تكمن في العمق والترابط والتزامن، ومن ثم سنجد الفكر النَّقدي العربي، قد ناقش مُعظم الأفكار النَّقدية، التي تقوم عليها النَّظريات بشكلٍ أو بآخر. **وتأتي أهمية النَّظريَّات الأدبية في كونها:** "نظريات عن كيفية قراءة النُّصوص الأدبية، إنَّها أيضًا تقدِّم افتراضات عن هذه النُّصوص الأدبية، وادِّعاءات بشأن قيمة تلك النُّصوص، أو الطريقة التي يجب أن نقرأها بها، ويمكن أنْ تدلنا نقاط القوة والضعف في القرَّاءة بطريقة مُعيَّنة، ويُمكن أنْ تُقدِّم

لنا قراءات بديلة، تكتشف في النَّص معانيًا مُختلفة قد نراها جذَّابة أو مرغوبة أو مفيدة، ومن ثمَّ تكون الإجابة عن سؤالنا، أننا حين نكتشف نظريَّات الأدب، نكتشف أيضًا لماذا نقرأ؟ فحين يقول إنسان "أقرأ للمتعة" أو "أقرأ لأهرب" فإنَّ كل عبارة تتضمن نظرية في القراءة والأدب؛ إنَّها تُوحي بأنَّ موقفه الخاص تجاه الأدب سيقوده مثلاً في الحِكاية إلى السَّرد، أو الحبكة، أو الإيقاع في الشِّعر "(٤).

يمثل البحث في نظرية الأدب في التُّراث العربي بحثًا في التُّراث الشِّعري؛ باعتباره الفن الذي سيطر على الأدب العربي، وقد كانت هناك جهودٌ متعددة في تراثنا العربي لتأصيل كثير من المفاهيم النَّظرية القديمة، وذلك من خلال المُلاحظات والأقوال المتناثرة في كتب القدماء من البلاغيين والنُّقاد وحتى الفقهاء والفلاسفة؛ فقد حاول بعضهم التَّفريق بين الشِّعر والخطابة، وأُسُس كل منهما وخصائصه، كما نجد عند أبي حيَّان التوحيدي والمرزوقي، اهتموا أيضًا بالحديث عن العلاقة بين الشِّعر والفلسفة والدين على نحو ما نجد عند الصَّولي والقاضي الجُرجاني، واهتم بعضهم بالحديث عن الاستعداد النَّفسي لقول الشِّعر كما فعل ابن قتيبة وابن رشيق وابن جِنِّي وعبد القاهر الجُرجاني، واهتم بعضهم بالحديث عن أثر الزَّمن وتبدُّل العصور في الذَّوق والشِّعر كما نجد عند ابن شهيد .

لقد بدأ تكوين تلك الملامح النَّظرية، التي تعد أصولا لنظرية لم تكتمل بشكل أكبر – منذ القرن الثَّالث الهجري على يد الجاحظ؛ حيث وضع أصولاً لم تأخذ حقَّها من الشَّرح والتَّفسير، وبالتالي لم يطوِّرها الذين جاءوا من بعده، ومن ذلك رأيه في قضية اللفظ والمعنى؛ حيث قال كلماته المشهورة: "المعاني مطروحة على الطَّريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنَّما الشَّأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج،وصحَّة الطَّبع، وجودة السبك؛

فإنَّما الشِّعر صناعة وضربٌ من التصوير والنَّسج" [٥]. فهو هنا يحاول تحديد ماهية الشِّعر بين اللفظ والمعنى، ولعلَّ جهود الجاحظ هذه هى التي أفضت إلى ما وصل إليه عبد القاهر الجُرجاني في نظرية النَّظم.

وللجاحظ أيضًا رأي مهم يقول فيه بأنّ الشِّعر في الجماعات إنَّما يعتمد على ثلاثة عناصر: "الغريزة أو "الموهبة" والبلد أو" البيئة" والعِرق أي: "الصِّلة الدموية"؛ حيث يقول الجاحظ في كتاب الحيوان: "وإنَّما ذلك يقصد قول الشِّعر على قدر ما قسم الله لهم من الحُظوظ والغرائز والبلاد والأعراق" [٦].

إنْ وضع نظرية خاصة بالشِّعر العربي، كان يحتاج إلى العودة لتوضيح بعض المصطلحات النَّقدية؛ خاصة وأنَّ اضطراب فهم المُصطلح النَّقدي، كان يمثل مشكلة لكثير من النُّقاد، والمثل في ذلك: اختلاف النُّقاد حول مفهوم الجاحظ حول المعاني في أثناء حديثه في قضية اللفظ والمعنى. لا شك أنَّ وعينا العربي بالشِّعر كان يحمل فهما عميقًا، فإذا وجدنا النَّظريات الحديثة تجد رابطًا بين الفنون وبعضها البعض، فقديما قد ربط الجاحظ بين الشِّعر والرسم في تعريفه للشِّعر: "إنَّما هو ضربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"[٧].

إنَّ وجود أصول لنظريات أدبية لم تكتمل، ولكنها على قدر من العمق الذي ينال الاحترام يعدُّ حافزًا لجمع تلك الجهود المُتناثرة، التي لم تَحظَ بكُتبٍ مستقلة، وهى في معظمها تقوم على ملاحظات جزئية غير مُعلَّلة، ولكنه من الممكن محاولة جمعها بالإضافة إلى آراء الشُّعراء النَّقدية، في محاولة لرسم ملامحنا النَّظرية الفكرية بشكل يبرز الشَّخصية العربية في صورتها التي تستحقها من التَّقدير، خاصة وأنَّ الجهود النَّقدية العربية، قد توقَّفت منذ وقت طويل، واكتفت ثقافتنا النَّقدية بدور التَّبعية لما هو قادم من نظريات غربية حديثة.

إنَّ مجتمعنا العربي كان يعيش على ثقافة شفاهية، ومن المفترض أنْ تكون الشفاهية أميل للتلقائية والفطرة، ولكنها لا تفتقد الذكاء والمهارة، " يؤكد "أونج" برهنة بعض الباحثين على أنَّ الثقافات الخالصة الشَّفاهية، يمكن أنْ تولِّد أشكالاً فنيَّة للقول فيها حذق ومهارة" [٨]. ومع ذلك فقد تطوَّر الفكر العربي بعد ذلك فعرف الكتابة، وبدأ في تدوين العلوم، ولذلك تأخَّر وجود نظرية متكاملة الأركان؛ حيث طول انتقال لحظة الفكر الزَّمنية من الإبداع إلى التدوين، هذا بالإضافة لاحتمال عدم وصول الكثير من المؤلفات القديمة؛ نتيجة طول الفجوة الزمنية التي تفصل بيننا وبين تلك العصور الماضية.

المصادر والمراجع

(١) عـز الـدين إسـماعيل، الأدب وفنونـه دراسـة ونقـد، القـاهرة، دار الفِكـر العربـي، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م، ص٣٩.

(٢) نفسه، ص٤١.

(٣) نفسه، ص٤١.

(٤) ديفيد بشبندر:" نظريـة الأدب المُعاصِـر وقـراءة الشِّـعر"، ترجمـة: عبـد المقصـود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص١٤.

(٥) الجاحظ، الحيوان تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، (١٣٢/٣).

(٦) نفسه/ ١٣٢.

(٧) نفسه/ ١٣٢.

(٨) والترج. أونج: "الشفاهية والكتابية"، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨م، العدد(١٨٢)، فبراير، ص١٣.

الفصل الأول:

الإبـــــداع

المبحث الأول:

مَفْهُومُ الإبدَاعِ عِنْدَ الشُّعَراءِ والنُّقَّادِ

الإبداع في اللغة من "بَدَعَ الشيء يَبْدَعه بَدْعًا وابتدَعه: أنشأه وبدأه"[١]. فكأن الشَّاعر المبدع هو الذي يُنشِئُ ما لا يُنشِئُهُ غيره، وقد جاء التعريف الاصطلاحي للإبداع مُتوافقًا مع المعنى اللغوي وهو: "أنْ يأتي الشَّاعر بالبديع، والبديع: الشَّيء الذي يكون أولاً. والإبداع سِمة الشَّاعر المُبتكِر والكاتب المُقتدر، وقد وضعه البلاغيون والنُّقَّاد في قِمَّة الإنتاج"[٢].

والتَّفكير الإبداعي *creative thinking*: هو الذي يؤدي في جوهره إلى إنتاجٍ جديدٍ، وأما الابتكار *creativeness* أو الإبداع في المُصطلحات الحديثة فهو "عملية ينتج عنها عمل جديد ترضَى عنه جماعة ما أو تتقبله على أنه مفيدٌ. والإبداع انحرافٌ عن الاتجاه الأصلي ويتجلى الإبداع في مجالات الأدب"[٣].

جاء فهم الشُّعراء والنُّقاد العرب موافقًا لذلك المفهوم، وعرفوا أنَّ الإبداع هو الإتيان بالجديد غير المسبوق، سُئِل البحتري يومًا عن الأفضلية بين أبي نواس، ومسلم فقال: "بل أبو نواس؛ لأنه يتصرَّف في كلِّ طريق، ويَبرع في كلِّ مذهب، إن شاء جدَّ وإن شاء هَزَلَ، ومُسلمٌ يلزمُ طريقًا واحدًا لا يتعدَّاه، ويتحقَّق بمذهبٍ لا يتخطَّاه"[٤].

ولم يكنْ النَّاقد العربي بمعزلٍ عن ذلك الفِكر، فهو مُتفَهِّم للصِّياغة الفنيَّة للشِّعر، ويعرف أنَّ الشُّعراء مُتفاوتون في قدرتهم الإبداعية، فحينما وضع ابن سلام الرَّاعي النميري في طبقة فحول الشُّعراء الإسلاميين، برَّر ذلك بقوله: "وكان يُقال له في شِعره، كأنه يعتسِف في الفلاة بغير دليل؛ لأنَّه لا يحتذي حذو شاعر ولا يُعارضه"[٥]. وفي تبريره لتفضيل امرئ القيس على شُعراء طبقته

قال: "ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتَّبعته فيها الشُّعراء"(٦).

ليس الإبداع مقبولاً دائمًا عند العرب، فقد اشترطوا فيه أن يكون حسنًا؛ فالشَّريعة الإسلامية كانت عاملا من عوامل التَّفريق بين الجيد والرديئ في الإبداع، فما كان في خلاف ما أمر الله به ورسوله، فهو حيِّز الَّذم والإنكار، وما كان واقعًا تحت عموم ندب الله إليه، وحضَّ عليه أو رسوله، فهو حيِّز المدح"(٧).

بعض أنصار القديم من النُّقاد أيضًا رفضوا الإبداع لأنه عندهم، يمثل خروجًا على نهج القدماء؛ لذلك قال الجرجاني في الوساطة: "إنَّ العرب كانت لا تعبأ بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشِّعر."(٨) وقد لا يكون مفهوم الإبداع هُنا هو الإتيان بالجديد المسبوق، وإنما الإكثار من البديع، يفسِّر ابن رشيق القيرواني ذلك الكلام في قوله: "إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكُلفة ظاهرة على هذا وإن حَسُن، والقُدرة ظَاهرةٌ على ذلك وإنْ خَشُنَ"(٩). فالقدماء حازوا على قصب السَّبق في الإبداع، ولذلك يكون الجديد مرفوضًا إذا كان مجرَّد تقليد للقديم.

إنَّ الشخصية المُبدعة، شخصية موهوبة في الأساس، ولا يتأتى الإبداع صناعة دون موهبة، بل إن البعض يرون أنَّ العبقرية إحدى سمات المبدعين، واعتبروا العبقرية شرطًا متلازمًا لوجوده؛ فما العبقرية إلا: "قوة فكرية فطرية... وطاقة غير عادية على الإبداع"(١٠). تلك القوة التي يتميز بها المُبدعون دون غيرهم، وتختلف درجة الإبداع من شخصية إلى أخرى تبعًا لدرجة تلك العبقرية، ومستوى ما مرَّت به من التجارب، والخبرات، والثقافات، يقول عز الدين إسماعيل: "إنَّ عملية الإبداع والتجربة الفنيَّة من القضايا، التي لا ترتبط بنوع

أدبـي دون آخـر ؛ فالشَّـاعر، والقـاص، والكاتـب، والمسـرحي يشـتركون جميعًـا فـي أنهم يمرُّون بتجارب فنيـة، وأنَّ الاختلاف يترتب علـى اختلاف شخصيات المُبدعين، ومكوناتها، والعوامل المؤثرة فيها، وعلـى اختلاف الأشكال الأدبيـة، والأدوات التي يستدعيها كل شكل، وطريقة استخدامها من كُلِّ مُبدع"[١١].

والعمليـة الإبداعيـة أمرٌ يكـاد يكـون غيـر مفهـوم، ولا يمكـن تفسيره؛ لذلك لجأ العرب قديمًا إلـى الاعتقاد بأن الجِنَّ هم المسئولون عن هذه العمليـة، أتـى رجلٌ الفرزدق فقال: إنِّي قُلتُ شِعرًا فانظره، وبعد سماع البيت، الذي قاله ضحك الفـرزدق ثـم قـال: "يـا بـن أخـي إنَّ للشِّـعر شـيطانين، يُـدعى أحـدهما الهـوبر، والآخر الهوجل، فمن انفرد بـه الهوبر جاد شعره ووضح كلامـه، ومن انفرد بـه الهوجل فسد شِعره، وإنهمـا قد اجتمعـا لـك فـي هذا البيـت، فكـان معك الهوبر في أوله؛ فأجدت، وخالطك الهوجل في آخره؛ فأفسدت"[١٢].

قد يكون قصد الفرزدق هنا هو السُّخرية، لكن العرب منذ الجاهليـة، كانوا يعتقدون بارتباط الجن بعملية الإبداع، وقد سبقوا باعتقادهم هذا اعتقاد الإغريق بـأن آلهـة الفـن هـي المسـئولة عـن مـنح الشُّـعراء الموهبـة وتعلـيمهم الشِّـعر. لقد اهتمت العرب اهتمامًا شديدًا بالجن، وقد آمنوا بقوتـه وسطوته علـى البشر، حتـى إنَّهم نسبوا إليه كل شـيء مُدهش. فقيل أنَّ "عبقر" هو: مكـان فـي أرض اليمن "نسب إليها العرب كل شـيء عجبوا من حذقه، وجودة صنعته، أو قوتـه، فيُقال لـه حينئذ: عبقري"[١٣]. وقد أشار ياقوت الحموي إلـى أنَّ عبقر هو بلد مشهورٌ، وبه مكان مسكون، وقال عن العرب "مالم يعرفوه نسبوه إلى الجنِّ."[١٤]

وقد قال الله تعالى في كتابه الكريم:

﴿ مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفۡرَفٍ خُضۡرٖ وَعَبۡقَرِيٍّ حِسَانٖ ﴾ [سورة الرحمن:٧٦] [١٥].

قال الزَّمخشـري: "الرَّفرف: ضِربٌ من البُسط، وعبقري: منسوب إلـى عبقر، تزعم العرب أنَّه بلد الجِنِّ"[١٦]. إذن فكل ما كان يستحسن ويستغرب كان

العرب يعتقدون أنه من صنع الجن؛ فإذا كان للجن عند العرب كل هذه المظاهر من الغرابة والحذق والتفوق، فليس غريبًا أنْ يروا أثر الجِنّ في صناعة الشِّعر أيضًا، وقد يكون اسم "عبقر" هذا هو المُفسِّر لربط العبقرية بالإبداع ، **عبَّر أبو العلاء المعري عن تلك الفترة في حياة العرب قائلاً:**

وَقَدْ كَانَ أَرْبَابُ الفَصَاحَةِ كُلَّمَا رأوا حَسَنًا عَدُّوهُ مِن صَنْعَةِ الجِنّ(١٧)

فالجن هم الذين يقولون الشِّعر ثم يُلقونه إلى أصحابهم من البشر، فيُصبحون سادة قومهم؛ ففي اعتقادهم أيضًا أنَّ الجِن يُصاحبون من كان معروفًا من الشُّعراء، فمن حالفته صُحبة الجن كان محظوظًا، فالجن لا تأتي لِصغار الشُّعراء؛ ومبعث ذلك أنَّ العرب كانت لا تنسب إلى الجن إلا الأعمال الكبيرة المُدهشة.

يقول الأعشى الكبير:

وما كُنتُ ذا قولٍ ولكنْ حسبتُني إذا مِسْحَلٌ يبُرِي ليَ القَولَ أنْطِقُ

خَليلانِ فِيمَا بَيْنَنَا مِنْ مَوَدَّةٍ شَريكَانِ: جِنِيٌّ وإِنُسٌ مُوَفَّقُ(١٨).

إذن فالشَّاعر لا يقول الشِّعر إلا إذا أُلقي إليه الشِّعر من الجنِّي، فما الشَّاعر إلا ناطق بما يُلقى إليه، وهناك ألفة شديدة بينه وبين الجنِّي، بحيث تجعله سريع الاستجابة في قول هذا الشِّعر للناس.

إنَّ شدة انتشار فكرة سيطرة الجن على الإبداع جعلت ابن شهيد يتصور وجود نقاد من الجن، يقول: "يحضر أبو عامرٍ وتابعه مجلس أدب من مجالس الجن؛ فيدور الكلام على بيت للنَّابغة تداول الشُّعراء معناه من بعده، ولم يلحقوه، ويُنشِدُ بعض الجن أبياتًا في هذا المعنى، يتسامى بها على النَّابغة"(١٩).

ذهب خيال العرب أيضًا إلى الربط بين مقدرة الشَّاعرالفنية ونوع الجن الذي يتصل به، وليس قوته، فإذا كان ذلك الجن رجلا عظم صاحبه، وإذا كان أنثى ضعف وقلَّت مكانته، **يقول الرَّاجز:**

إنِّي وإنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِ   وكانَ في العَينِ نُبُوٌّ عنِّي

فإنَّ شَيْطَاني أمِيرُ الجِنِّ   يَذْهَبُ بي في الشِّعر كلَّ فَنّ[٢٠].

ويقول أبو النَّجم العجلي مفتخراً:

إنِّي وكُلُّ شَاعِرٍ ومَا شَعَرْ   شَيطَانُهُ أُنْثَى وشَيطَاني ذَكَرْ

فمَا يرانِي شَاعرٌ إلا استَتَرْ   فعل نُجُومِ الليلِ عَايَنَّ القَمَرْ[٢١].

وقد كان شُعراء العصر العباسي يستحضرون صورة تلك الاعتقادات في أشعارهم، **يفتخر المتنبي بمنزلته بين الشُعراء فيقول:**

ومَيْدَانُ الفَصَاحَةِ والقَوَافِي   ومُمْتَحَنُ الفَوَارِسِ والخُيُولِ

أتَيْتُ بِمَنْطِقِ العَرَبِ الأصيلِ   وكَانَ بِقَدْرِ مَا عَايَنْتُ قِيلِي

يري عبد المُنعم تليمة أنَّ نظرة الإنسان البدائي إلى العالم كانت سحرية أسطورية، ولكنه يشرح فائدة ذلك قائلاً: "لقد كانت الأسطورة نبعًا للعِلم والفلسفة والدين والفن، ونستطيع أنْ نقول أنَّ الإنسان بعد أنْ نمت قدراته على تجريد تجريبه العملي وخبرته وتعميمها، قد أصبح في إمكانه أنْ يصوغ (صورة) لعالم أكثر تطوُّرًا وكمالاً من عالمه الفعلي، وقد أصبح في إمكانه في لحظة تالية من تطوُّره وارتقاء أدواته وعلاقاته أن يجعل هذه الصُّورة الرَّمزية الأسطورية عملاً فنيًّا؛ أي واقعًا حقيقيًّا. من هُنا كانت الأسطورة عند الإنسان البدائي خُطة عمل لمستقبل حياة"[٢٣]. إذن فمن الطبعي أن يمر الفكر العربي بتلك المرحلة البدائية، التي مهدت لحالة من التطوُّر والنمو في التفكير بعد ذلك.

قد يكون أيضًا الموروث الديني هو السبب في هذه الاعتقادات المتصلة بالجن، خاصة وأنَّ الكُهَّان، كانوا يُشيعون بين النَّاس أنهم يتلقون الأخبار من الغيب عن طريق الجِن، ولذلك حينما ذهبت قريش لتفاوض النبي ﷺ في عدم إكمال الدعوة قالوا له: "إن كان هذا الذي يأتيك رئيًا تراه، ولا تستطيع ردَّه عن نفسك طلبنا لك الطِّبَ، وبذلنا فيه أموالنا؛ حتى نبرئك منه؛ فإنه ربما غلب التَّابع على الرَّجل حتى يُداوى منه[٢٤].

لقد غيرت شمس الإسلام تلك المفاهيم الضَّيقة، واختفت مع ظهورها ظلمات الجاهلية، وبدأ نور الفهم يدخل لعقول العرب، وانجلت تلك الأفكار الضَّالة عن حقائق الأشياء، خاصة بعد كلام النبي- ﷺ - لحسان بن ثابت:" اهجهم وجبريل معك "وفي رواية "وروح القدس معك"[٢٥]. وجبريل من الملائكة، والملائكة إنَّما تتنزل بأمر الله، فجاء فهم الإسلام للإبداع مناقضًا تمامًا لفهم الجاهلية له. وعرف العرب بذلك مصطلحًا جديدًا للعملية الإبداعية وهو " الوحي". **يقول أبو شِبل الشعري:**

أجَاءَهُ جِبْرِيلُ عَنْ رَبِّهِ أم عنده وحيٌ وتِبْيَانُ

فَقِيلَ هَذَا شَاعِرٌ مُفْلِقٌ لَهُ أَمَادِيحٌ وَدِيوَانُ[٢٦].

ولذلك كانت العرب تضع الشُّعراء في مكانة تقارب مكانة الأنبياء، خاصةً إذا اتسموا بالخُلق الكَّريم، والشِّيم النَّبيلة؛ فالوحي يتنزَّل على الأنبياء عن طريق الملائكة، ويتنزَّل على الشُّعراء عن طريق الإلهام، أما الشَّياطين فلا تتنزَّل إلا على الضَّالين المُضِلِّين من البشر، **يقول سبحانه وتعالى:**

﴿ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ عَلَىٰ مَن تَنَزَّلُ ٱلشَّيَـٰطِينُ ﴿٢٢١﴾ تَنَزَّلُ عَلَىٰ كُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ ﴿٢٢٢﴾ ﴾

[سورة الشعراء٢٢١ :٢٢٢] [٢٧].

إذَن فقد أحلَّ الإسلام الملائكة بدلاً من الشَّياطين؛ فالشَّياطين مصدر الضـلال؛ ولـذلك لا ينقضـي عصـر الرسـالة حتـى لا نجـد شَـاعرًا مـن شُـعراء الخُلفاء الرَّاشدين يزعم أنَّ أحدًا يمده بالشِّعر سواء كان جِنيًّا أو شَيطانًا، ولم يَكُن لشاعرٍ منهم ليرضى أن يوصف بالضلال بعد أن أضحى الشَّيطان رمزًا له.

أمَّا في العصر الأموي فقد بدأ يضعف أثر الدِّين في النفوس قياسًا إلى عصر صدر الإسلام، وقد أراد بعضهم التَّبرُّؤ من أخطائه ففكَّر أن ينسبها إلى الشَّيطان، ومن هُنا قاموا بإعادة فِكرة العلاقة بين الجن والإنسان مرة أخرى، ولكن الأمويين لم يستخدموا لفظ "الجِن"؛ فهو فِكرة جاهلية قد انقضى عهدها، وإنَّما استخدموا لفظ "الشَّيطان" فهو من الألفاظ التي فرضها الدين الإسلامي، والتي تعتبر نقيضًا للمَلَك، الذي ما عاد يُوحي لأحد بعد حسَّان بن ثابت، وما كان لأحدٍ منهم أن يَّدعي ذلك.

لقد اختلف استخدام الأمويين لذلك "الشَّيطان" فلم يعُد مصدرًا للشِّعر دائمًا كما كان "الجنِّي"، فبعضهم من كان يستخدم الشَّيطان لتبرير ما يفعله من الرَّزايا والفُحش، وقد فسَّر بعضهم جودة القصيدة بإخلاص الشَّيطان، فقد قيل أن جريرًا حينما سمع قصيدة لذي الرُّمة أشاد به قائلاً: "إنَّ شَيطانه كان له فيها ناصحًا"(٢٨).

استخدم الأمويون أيضاً لفظ " إبليس" كلفظٍ مُرادف للشَّيطان، يقول الفرزدق:

ثم كان العصر العبَّاسي، فاستمر ذكر الشَّيطان، ولكن استخدام هذا اللفظ كان نوعًا من استدعاء الماضي، ولكن بفكر مُختلف؛ فأمام الثقافة التي تميَّز بها كثير من الشُّعراء، وانتشار التدوين والترجمة، اختفت المفاهيم القديمة، فأخذوا من الثقافات ما يشاءون ولكن بمفاهيمهم الخاصة؛ فبعضهم من ردَّ على

الشَّيطان شِعره، فقد رُوي عن جعفر البرمكي أنَّه قيل له: "لو قلت الشِّعر، فقال: "إنَّ شَيطانه أخبث من أن أسلِّطه على عقلي"(٣٠). وأصبح الشَّيطان أداةً للتَّندر بين بعض الشُّعراء، **قال مروان بن الأصفر في هجاء علي بن الجهم:**

وإذا التَقَيْنَا ذَادَ شِعْرِيَ شِعْرَهُ ونَزَا على شَيطانِهِ شَيطاني

إن ابن جهمٍ ليس يرحَمُ أُمَّهُ لو كانَ يَرحمُها لَمَا عاداَني(٣١).

ندر بعد ذلك استخدام لفظ الشَّيطان إلا في حالات قليلة، جاءت على وجه التَّقليد، ثم بُعثَت الفِكرة مرةً أخرى عند أبي العلاء المعرِّي، وابن شهيد الأندلسي، وكلاهما استخدما الشَّيطان في رحلة خيالية، فابن شهيد تخيَّل رحلة إلى أرض الجِن، حيث لقي عددًا من شُعراء الجِن وخُطبائهم، **أما أبو العلاء المعري فقد قال على لسان خازن رضوان في رسالة الغفران: -**

"الشَّعر كلامُ إبليس المارد"(٣٢).

ومن هُنا بدأ العرب يفهمون أن جزءًا من الشِّعر يأتي وحيًا، ومعنى الوحي هُنا منسلخ من المعنى الدينى ولكن في حدوده الضيقة، وقد أُشير إلى هذا اللفظ في النِّصف الثَّاني من القرن الرَّابع للهجرة؛ حيث تضمنته بعض أبيات لأبي الحسن علي بن أحمد الجوهري؛ إذ أراد التَّحدث عن السَّاعات أو الحالات التي يواتيه فيها الشِّعر طواعيةً، ومن سَهرٍ له أو نصب، **فعزاه إلى وحي الشِّعر فقال:**

قَدْ كَانَ أَمْسَكَ وَحْيِ الشِّعرِ مُذْ قَطَعَتْ يَدُ الحَوَادِثِ عَنْ نَعْمَائِهِ عِلقِي

فما نظمت لمعنى عقد قافيةٍ إلا نثرتُ له عِقدًا من العرقِ

وهذه لِلَيالٍ قَدْ سَهِرتُ لهَا أروي معالي مولانا على نسقِ

وقُلتُ حين رأيتُ الطَّبع ينسجُها نسج الرَّبيع حَواشي روضِهِ العبِقِ

عسـى خطـرتُ مِنـهُ ببـالٍ فاتَّسَقَـتْ لـه فرائـد نظمـي كُـلَّ مُتَّسَقِ[٣٣].

كأنه يريد أن يقول أنَّ الشِّعر يُوحى به، فإذا أُوحي به جاء الشِّعر طواعيةً سهلاً سريعًا.

استعمل ذلك اللفظ بعد ذلك أيضًا الأبيوردي حين قال:

أَبَا خَالِدٍ لا تَبْخَسِ الشِّعْرَ حَقَّهُ فَتَقْتَصَّ مِنْكَ الشَّارِدَاتُ الأَوَابِدُ

وإنْ خِفْتَ هَجْوًا واتَّقَيْتَ بِنَائِلٍ قوارِضَ تأباهَا النُّفُوسُ المَوَاجِدُ

فَمِنْ قبل أن يُقضى إلى الفِكْرِ وَحْيُهُ وتَمْلأُ أَفْوَاهَ الرُّوَاةِ القَصَائِدُ[٣٤].

فذكر صراحةً أنَّ الشِّعر وحي، ولعله هُنا استوحي ذلك المفهوم **من قوله تعالى:**

﴿...وَلَا تَعْجَلْ بِٱلْقُرْءَانِ مِن قَبْلِ أَن يُقْضَىٰٓ إِلَيْكَ وَحْيُهُۥ...﴾

[سورة طه:١١٤] [٣٥].

استُخدم أيضًا في تلك الفترة مُصطلح "الإلهام" ولكنه استخدام قليل؛ فقد جاء على لسان عبد القاهر الجُرجاني حينما كان يتحدث عن ضِربٍ من الشِّعر الرَّفيع فقال: "وما كان ذلك فهو الشِّعر الشَّاعر، والكلام الفاخر، والنَّمط العالي الشَّريف، والذي لا نجده إلا في شِعر الفحول البُزَّل، ثم المطبوعين الذين يُلهَمون القَولَ إلهامًا"[٣٦].

واستخدم أيضًا ذلك المصطلح ابن شُهيد حين أجرى ذلك اللفظ على لِسان شيطان أبي نُواس من الجِنِّ حين أنشده ابن شُهيد قصيدة له "فلما سمع هذا البيت قام يرقص به ويردده، **ثم قال:** هذا والله ما لم نُلهمه نحن"[٣٧].

وواضح هُنا أنَّ استخدام هذا المُصطلح جاء هُنا كنوعٍ من المُبالغة في الحُكم.

ثم تطوَّر الفهم العربي لمصدر الشِّعر؛ فعرفوا دور العقل في العملية الإبداعية، وعبَّروا عنه في أشعارهم، **يصف ذلك قول المتوكل الليثي:**

الشـــعر لـــبُّ المـــرءِ يعرضـــه والقـــولُ مِثْـــل مواقـــع النَبْـــلِ

منهـــا المُقَصّـــرُ عَـــنْ رَمْيَتِـــهِ ونَوَافِـــذٌ يَذْهَبْـــنَ بَالخَصْـــلِ[٣٨].

ولا يخفى على العرب أنْ تتفهَّم التباين بين عقول الشُّعراء، وأنها أيضًا تختلف عن عقول الناس؛ فهم أصحاب عقول تنطق بالحكمة، **قال كعب الأحبار:** "إنَّا نجد قومًا في التَّوراة أناجيلهم في صُدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم الشُّعراء"[٣٩].

وقد اعتبر ابن طباطبا العقل أهم أدوات الشِّعر وأشملها، يقول: "وللشِّعر أدواتٌ.. وجماع هذه الأدوات كمال العقل، الذي به يتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء في مواضعها"[٤٠]. وقد تتبع العرب بعد ذلك حالة اللاوعي أو الإلهام، أو الإبداع. وعرفوا أنَّ منشأ الشِّعر: حالة انفعال وجداني. قال أبو العباس بن المعتز: "لحظة القلب أسرع خطرة من لحظة العين، وأبعد مجالاً، وهي القائمة في أعماق أولية الفكر، والمتأملة لوجوه العواقب، والجامعة بين ما غاب وحضر، والميزان الشَّاهد على ما نفع وضر، والقلب كالمُملي للكلام على اللسان إذا نطق، واليد إذا كتبت، والعاقل يكسو المعاني وشي الكلام في قلبه، ثم يُبدلها بألفاظ كواسٍ في أحسن زينة، والجاهل يستعجل بإظهار المعاني قبل العناية بتزيين معارضها، واستكمال محاسنها"[٤١].

إذن فالشِّعر موهبةٌ من الله، ولكن تلك الموهبة سرعان ما تنمو بالدربة والممارسة، وتتحول إلى صناعة، يكون فيها العقل متلازمًا مع حالة الإلهام الفنيَّة، وفي أثناء ممارسة الشِّعر يتعرف الشَّاعر على "تقاليد ومصطلحات موروثة في تاريخ الفن، وهو يتقيد بهذه التقاليد والمُصطلحات فيما يصنعه

ويعلمه تقيدًا شديدًا. وكان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صِناعة، ويصفونه بأوصاف الصناعات"(٤٢).

وصناعة الشِّعر لا تنمو إلا بإتقان علوم الشِّعر، التي قسَّمها النُّقاد إلى أقسام مختلفة، لكنها لا تختلف على أهمية الوزن والقافية، يقول قدامة بن جعفر "العلم بالشِّعر ينقسم أقسامًا، فقسمٌ ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسمٌ ينقسم إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه"(٤٣).

ويوضح قدامة أنَّ طبيعة العرب قد استطاعت النَّظم قبل إنشاء علمي العروض والقوافي، وإن خصَّا الشِّعر وحده "فليست الضرورة داعية إليهما، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلُّم، ومما يدل على ذلك أنَّ جميع الشِّعر الجيد المُستشهَد به إنَّما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي " ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشِّعر فاسدًا أو أكثره، ثم ما نرى أيضًا من استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد واضعيه إلى هذا الوقت، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يُعَوِّل في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه، فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرضه عليه، فكان هذا العلم مما يُقال فيه: إنَّ الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة"(٤٤).

يقول السَّري الرَّفاء في ذلك:

أفيقوا فلن يُعطِى القَرِيضَ مُعلِّمٌ وهَلْ يَتَوَلَّى الأغبياءَ عُطارِدُ(٤٥).

اتفق أيضًا ابن طباطبا مع قدامة على ذلك الرأي؛ فالطبع لا يحتاج لتعلم العروض كي ينظم الشِّعر، يقول: "الشِّعر – أسعدك الله– كلامٌ منظوم، بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُص به النَّظم الذي إنْ عُدِل عنه مَجَّتْهُ الأسماع فسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشِّعر بالعروض، التي هي ميزانه،

ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف فيه"(٤٦).

فرَّق الشَّاعر العربي بين نوعين من الشُّعراء من حيث طبيعة الصِّياغة **أولهما: المطبوع،** الذي يَتَمَتَّعُ بفطرةٍ إلهية على قول الشِّعر الجيد من غير تعب ولا مشقة، **وثانيهما: المتكلف:** الذي يتصنع القول بعد كثرة المسموع الذي يحفظه حتى ينسج على منواله، أما غير ذلك فلا ينفع لهم كثير حفظ من دون أية درجة من درجات الموهبة، **يقول أحد الشُّعراء:**

رأيــــتُ العَقْـــــلَ عَقْلَـــــيْنِ فَمَطْبُــــــوعٌ وَمَسْــــــمُوعُ

فَــــلا يَنْفَــــعُ مَسْمُــــوعٌ إذا لَــــمْ يَــــكُ مَطْبُــــوعُ

كمـــا لا تَنْفَـــعُ الشَّـــمْسُ وضَــوْءُ العَــيْنِ مَمْنُــوعُ(٤٧).

يقصــد بــالمطبوع: العقل الغريزي، الذي خلقه الله تعالى للإنسان، وبالمسموع: "ما يزداد به العقل الغريزي، وجعله عقلا ثانيًا توسيعًا وتعظيمًا له، وإلا فهو زيادة له في عقله الأول"(٤٨).

هذا الشَّاعر العربي حكم بعدم أهمية الممارسة والدربة إذا لم يكن الإنسان ذا قدرة طبيعية على صياغة الشِّعر، وهذا ما أكده الجرجاني أيضًا في تعريفه للشِّعر، يقول: "إنَّ الشِّعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطَّبع والرِّواية والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادة له، وقوة لكلِّ واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، ولستُ أُفضِّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمُخضرم، والأعرابي والمولَّد، إلا أنني أرى حاجة المُحْدَث إلى الرِّواية أمسَّ، وأجده إلى الحِفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعِلَّة فيها أنَّ المَطبوع الذَّكي لايُمكنه تناول ألفاظ العرب إلاَّ روايةً، ولا طريق للرواية

إلا السَّمع، وملاك الرِّواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويُعرف بعضها برواية شِعر بعض"[٤٩]. إنَّ مصطلح علم الشِّعر لا يبتعد عن مصطلح الصناعة؛ "فالعلم: هو الرأي الواقع على كنه حقائق الأشياء وقوعًا ثابتًا لا ينتقل عنه... والصناعة: هي العلم المتعلق بكيفية العمل"[٥٠]. يقول ابن رشيق القيرواني: "وجدت الشِّعر أكبر علوم العرب وأوفر حظوظ الأدب"[٥١].

وقد استخدم ابن سلام الجمحي مصطلح العلم بالشِّعر حينما تحدث عن تثقيف القصائد وعرفَّه بأنَّه: "رواية الأشعار والقدرة على تمييز المصنوع والمنتحل الذي لا خير فيه"[٥٢]. وجعل الشِّعر صناعة كغيرها من الصِّناعات يقول: "وللشِّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يتثقفه اللسان. من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا بوزن دون المُعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدِّرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مسٍّ ولا طرازٍ ولا وسمٍ ولا صفةٍ، ويعرفه النَّاقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها"[٥٣].

أما في القرن الرَّابع الهجري فقد أصبح مفهوم علم الشِّعر هو حصول صورة الشَّيء في العقل على ما هو به "وحصول صورة الشَّيء أو إدراك ما هو به يعنيعلى مستوى نقد الشِّعر– تحديد الخصائص النوعية للفن الشِّعري، وتحديد العناصر العقلية التي تجعلنا قادرين على تمثل الشَّيء، وبالتالي الحكم عليه، ما دام الحكم على الشَّيء فرعًا من تصوره. وبمثل هذا الفهم يمكن أن يكون "علم الشِّعر" فرعًا مستقلاًّ من فروع المعرفة، له مكانته داخل تصنيف العلوم وإحصائها، قد يقع في دائرة علوم اللسان على نحو ما نجد عند الفارابي"[٥٤].

وقد قسم الفارابي علم الأشعار على الجهة، التي تُشاكل علم اللسان ثلاثة أقسام هي: "إحصاء الأوزان المستعملة في أشعارهم، سواء كانت بسيطة

أو مركبة، ثم إحصاء تركيبات الحروف المُعجمة، التي تحصل عن صِنفٍ صِنفٍ منها، ووزنٍ وزنٍ من أوزانهم، وهي التي تُعرف عند العرب بالأسباب والأوتاد"(٥٥). إنَّ مفهوم الصِّناعة عند العرب كان لا يعني أكثر من إتقان النَّظم دون تعمد، فالصَّنعة "هي إبداع الشِّعر بطريقة واعية"(٥٦).

هذه الصَّنعة كانت لا تعبث بفطرة الشَّاعر وقريحته أثناء النَّظم، أي أن دور النَّظم لا يكون مبالغًا فيه، فمجرد استخدام العقل أثناء قول الشِّعر أو نظمه هو أمر طبعي؛ فالصياغة في أصلها "حركة ذهنية من الكاتب أو الشَّاعر، فإنَّ تعقدت هذه الحركة، لم يكن لنا أنْ ننتظر إلا عبارات معقدة، وإلا نفَسًا فاترًا كلما همَّ بالاطراد وقف به الحرص على الزُخرف، وحال بينه وبين الجَيَشان والاسترسال تلمّسُ المُحسنات"(٥٧). وهذا ما عرفته العرب باسم التَّكلف، الذي هو باختصار: "تأليف الشِّعر عن عمدٍ"(٥٨). أي أنَّ الشَّاعر يُعمِل ذهنه قبل العملية الإبداعية وأثنائِها، فيكون الشِّعر – بذلك– مَصنوعًا. **يقول أشجع السَّلمي واصفاً حال الشَّاعر المطبوع:**

بَدِيهَتُهُ مِثْلُ تَفْكِيرِهِ إذا رُمتَهُ فَهُوَ مُسْتَجْمِعُ(٥٩)

فكلما كان الشَّاعر مطبوعًا كانت عملية التَّفكير مصاحبة لعملية الإبداع بشكلٍ متساوٍ، وهذا لا يكون إلا في أعلى طبقة من الشُّعراء المطبوعين، فموهبة الشِّعر، قد خُلقت بمستويات مختلفة بين الشُّعراء.

قال ابن الأعرابي: قيل للمفضل الضبي: لم لا تقول الشِّعر وأنت أعلم النَّاس به؟ قال: علمي به يمنعني من قوله، **وأنشَد بعقب هذا الكلام:**

أَبَى الشِّعرُ إلا أنْ يَفِيءَ رَدِيئُهُ عَليَّ ويَأْبَى مِنْهُ مَا كَانَ مُحْكَمَا

فيا ليتَنِي إذْ لم أُجِدْ حَوْكَ وَشْيِهِ ولم أكُ مِن فُرسَانِهِ كُنْتُ مُفْحَمَا(٦٠)

إنَّ هذه المُحاولة لنظم الشِّعر تشرح معنى جودة القريحة من عدمها، فالإنسان مهما كان على دراية بعلوم الشِّعر، فلن يستطيع أن ينسج بيتًا واحدًا؛ فالشِّعر موهبةٌ من الله تنمو بالدربة- إنْ وُجِدَت- وتَضمر إذا أُهملت، لكنها لا تُخلق بالعلم، وإنْ حاول أحد ذلك فسيأتي كلامه رديئًا ركيكًا لا جمال فيه. **يقول ابن الرُّومي ساخراً:**

وشاعرٍ أوْقَدَ الطَّبْعُ الذَّكَاءَ بِهِ فَكَادَ يَحْرِقُهُ مِنْ فَرْطِ إذْكَاءِ

أقَامَ يُجْهِدُ أيَّامًا قَرِيحَتَهُ وفسَّرَّ المَاءَ بَعْدَ الجَهْدِ بِالمَاءِ[٦١].

فهكذا مهما أتعب الشَّاعر الضَّعيف نفسه في الصَّياغة فلن يجيدها.ولن يستطيع تحسين قصائده، فالقُدرة على تثقيف الشِّعر هي ذاتها من عين موهبة الشُّعراء وقدرتهم على نظم الشِّعر وصياغته، والعرب يعنون بالكلام المطبوع: "الكلام الذي كملت طبيعته وسجيته من إفادة مدلوله المقصود منه؛ لأنه عبارة وخطاب ليس المقصود منه النُّطق فقط، بل المتكلم يقصد به أنْ يفيد سامعه ما في ضميره إفادة تامة، ويدل به عليه دلالة وثيقة، ثم يتبع تراكيب الكلام في هذه السَّجية التي له بالأصالة ضُروب من التَّحسين والتَّزيين بعد كمال الإفادة، وكأنها تعطيها رونق الفصاحة"[٦٢].

والكلام المطبوع يكون مصحوبًا بضروب التزيين التي تزيد وضوح المعنى، وقد يلجأ الشُّعراء المطبوعون لزيادة في الصنعة والتجويد في الشِّعر وهذا ما يُدخلهم في باب التَّكلف، وهو ممقوت عند أغلب العرب، يقول الجاحظ في الشُّعراء المُتكلفين: "لولا أنَّ الشِّعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف، وأصحاب الصَّنعة، ومن يلتمس قهر الكلام

واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المَطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهوًا ورهوًا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً"[٦٣].

لم يرفض الشُّعراء العرب تثقيف الشِّعر، ولكنهم رفضوا المُبالغة في التجويد للحد الذي يؤدي للتكلف، **يقول أبو إسحاق الصابي:**

أحبُّ الشِّعر يُبتدع ابتداعًا   وأكرَهَ مِنْهُ مُبْتَذَلاً مُشَاعَا

ولي رأيٌّ غيورٌ في المَعاني   فما آتي بها إلا افتراعَا

وقِدْماً كَانَتْ الأَبْكَارُ أحظَى   من العُونِ التي انتهبت شَعَاعَا[٦٤].

فهو يفضل ابتداع المعاني على مجرد جودة التعبير بهذه الألفاظ الفخمة، التي كثر استخدامها، **يقول بشَّار مادحًا:**

فهَذَا بَدِيهةٌ لا كَتَحْبِيرِ قائلٍ   إذَا مَا أرَادَ القَولَ زوَّرهُ شَهْرَا[٦٥]

كانت العرب تؤمن بأنَّ جودة القريحة تُغني عن الجهد في تثقيف الشِّعر. إذن فمفهوم الإبداع عند العرب قد تطوَّر على مر الزَّمن، فأخذ في الجاهلية شكله الطبعي؛ يث إنَّه فسَّر الشِّعر بكونه وحي الجن، ثم تعرَّف العرب بدخول الإسلام على ألفاظ ومفاهيم أخرى، كالشَّيطان وإبليس، وأن هناك وحيًّا للشياطين، وهي لا تتنزل إلا على أهل الضلال، وعرفوا بقول النبي ﷺ: إنَّ جبريل مع حسَّان بن ثابت، وجبريل أحد الملائكة العظام، ويوحى للنبيﷺ من خلاله، وحسَّان كان يدافع عن النَّبي ﷺ من خلال شعره، فهو على طريق الخير والحق؛ لذلك فالملك معه. وبذلك ظهرت الفكرة المضادة لوحي الجن أو الشيطان؛ ثم استخدموا مصطلح الإلهام، وبعد عصر الفتوحات وكثرة الترجمات، تطور العقل العربي، فاستطاع العرب فهم طبيعة الشِّعر: فهو يبدأ بحالة من الإلهام أو الوحي تظهر في وقت يكون الشّاعر فيه في حالة انفعال وجداني، ثم يظهر دور العقل في تنظيم وترتيب الكلمات، والمسافة

الزمنية بين الإلهام والصياغة الشِّعرية تطول وتقصر حسب طبيعة الموهبة، وقوتها عند كل شاعر، والتي من خلالها تتحدَّد مكانة كل شاعر، وقدرته الإبداعية، بل وأسلوبه أيضًا؛ فإنْ اعتمد على طبعه، وقلل المسافة الزمنية التي يستخدم فيها عقله، كان مطبوعًا، وإنْ أطال تلك الفترة، كان متكلِّفًا.

كان الشِّعر عند كثير من النُّقاد صناعة مثل كُل الصناعات، وذلك يعني أنَّهم يؤكدون على دور العقل في العملية الإبداعية؛ فالصِّناعة عملية عقلية وإن كانت تحتاج إلى موهبة فنيَّة؛ تساعد في تشكيل جماليات الصنعة بشكل مميَّز، واستمرارًا لذلك الفهم استمرَّ الفلاسفة في إعلاء دور العقل في العملية الإبداعية، ومن ثمَّ اعتبروا الشِّعر وسيلة من وسائل المعرفة المنطقية، ونظرًا لتأثر الشُّعراء بالفلسفة عند بعض الشُّعراء للإكثار من البديع، فهو في حدِّ ذاته عملية ذهنية تحتاج لتفكير قبل فهمها. وهكذا يبدو نشاط العقل العربي في الفهم والتفسير، وعدم وقوفه عند حد، بل تطوَّر عبر الزمن، ومن خلال اختلاف الثقافات.

المبحث الثَّاني:

مُصطلحات الإبْدَاع

لقد عبَّر الشُّعراء عن فهمهم للعملية الإبداعية من خلال ألفاظ اصطلحوها فيما بينهم، فمن يرصد آراء هؤلاء الشُّعراء التي استخدموها في الخطاب الشِّعري، و النثري فيما بينهم يجد تكرار هذه الألفاظ، وهي لا شك تحمل معاني خاصة في أذهانهم. هذه الألفاظ مثل: "التثقيف"، "التَّنقيح"، "التحَّكيك"، "الصَّقل"، "التَّحبير"، و"النَّسج"، و"الإحكامُ"، و"البناء"، وإلى جانب مصطلح الشِّعر كانوا يُطلقون على هذه العملية الإبداعية أحيانًا مصطلح النَّظم وأحيانًا مُصطلح القريض، ولا شك أنَّ العرب كانوا لا يُطلقون ألفاظًا عشوائية، وإنما كان كلُّ لفظ يعني وصفًا محددًا في أذهانهم، تلك المصطلحات كانت تعبِّر عن فهم العرب لطبيعة الشِّعر من ناحية، وفهم لأدوات تشكيله من ناحية أخرى، ومن هُنا تأتي أهمية الإحاطة بها.

أولاً: النَّظْم:

استخدم كثير من الشُّعراء مُصطلح النَّظم للتعبير عن طبيعة صناعتهم للشِّعر، **يقول ابن هانئ:**

فربط نظم الشِّعر بنظم الدُّرِّ وهذا يشير إلى الاهتمام بالألفاظ، وهنا تظهر مدرسة الشكل. يقول أبو هلال العسكري "والشعر كلامٌ منسوج، ولفظٌ منظوم ، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخُف، وحسن لفظه ولم يَهجُن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام،فيكون جِلفًا بغيضًا، ولا السُّوقي من الألفاظ فيكون مُهلهلاً دُونًا "(٦٧).

إنَّ الاهتمام بالألفاظ هُنا الغرض منه الوصول إلى أعلى معايير الجودة في القصيدة، **يقول ابن عبد ربه:**

لكِنَّهَـــا فِـــي الصَّـــوْغِ نَجْدِيَّـــةٌ صَاحِبُهَـــا لَيْـــسَ بِنَـــجْدِيّ
كُوفِيَّـــةُ الإبْـــدَاعِ بَصْرِيَّـــةٌ لِغيْـــرِ كُـــوفِيٍّ ولا بَصْـــرِيِّ
كَأَنَّهَـــا شَـــاذُورَةٌ عُلِّقَـــتْ بِوَجْـــهِ دِينَـــارٍ هِرَقْلِـــيِّ(٦٨)

إنَّ انتظام كلمات الشِّعر يكون بشكل مخصوص تبعًا لتعاقب الحركة والسُّكون، وهذا ما يصنع الوزن والإيقاع داخل القصيدة "هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقًا زمنيًّا يشكل صورة الوزن العروضي الذي يتقدم به الشِّعر ويُعدُّ من جملة جوهره"(٦٩). إذن فالنَّظم صناعة يدخل فيها العقل بشكل كبير، ويتعمد اختيار الألفاظ الفخمة بدقة شديدة ووضعها في نظام دقيق يثير بهجة العقل باختيارها، وبهجة النفس لما فيها من تناسب صوتي، يقول الجُرجاني: "وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك؛ لأنَّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب تَرتُّب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو "النَّظم" الذي معناه ضم الشَّيء إلى الشَّيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصِّياغة والبناء، والوشي والتَّحبير، وما أشبه ذلك، مما يُوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع علَّة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وُضِع في مكانٍ غيرِهِ لم يصلح"(٧٠).

يقول السَّري الرَّفاء:

جَاءَتْـكَ كَالعِقْـدِ لا تُـزْرِي بِنَاظِمِهَـا حُسنًا وتُزْرِي بِمَا قَالُوا ومَا نَظَمُوا
والشِّعرُ كَالرَّوضِ ذَا ظَامٍ وذَا خَضِلٌ وكَالصَّـوَارِمِ ذَا نَـابٍ وذَا خَـذِم(٧١)

وقد كثر استخدام العرب لمصطلح النظم وقالوا: "الشعر كلام منسوج، ولفظٌ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه"(٧٢). كان النظم عند البعض هو خلاف النثر، وسبب ميل الناس له أن "النظم أدل على الطبيعة؛ لأنَّ النظم من حيز

التراكيب، والنثر أدل على العقل؛ لأنَّ النثر من حيز البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور؛ لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس"(٧٣). والإنسان يميل إلى لفظ دون آخر، لذلك عمد الشُّعراء لانتقاء الألفاظ ووضعها في وزن مناسب يقنع المُتلقِّي ويرضيه، والنَّظم يسهل عند الشُّعراء المطبوعين، **يقول أبو علي مسكويه الخازن:**

إنَّ القَوَافِي كَفَتْنِي نَظْمَ أَنْفُسِهَا فَهُنَّ يُنْظَمْنَ لي مِن كُلِّ مُنْتَظِمِ

تَدْنُو شَوَارِدُهَا حَتَّى يَغُصَّ لهَا ذِهْنِي فَانْفضها مِنْهُ على قَلَمِي(٧٤).

إذن فقد استخدم العرب كلمة النَّظم أحيانًا لقول الشِّعر نفسه، وبعضهم من قصد به ترتيب البيت من الشِّعر، أي ترتيب الألفاظ فيه، جاء ذلك في تعليق القاضي الجُرجاني على بيت للمتنبي، قال: "فإنه مما خانه السَّبك، فساء ترتيبه وأخلَّ نظمه"(٧٥). وقد استعمل الجرجاني مصطلح النظم والسَّبك على نحو متقارب، وكان يرى أنَّ الأبيات هي المفردات التي تنظم القصيدة، اتفق في ذلك مع ابن طباطبا فحينما تحدَّث عن كيفية بناء القصيدة قال: "فإذا أراد الشَّاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يُريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثرًا... فإذا اتَّفق له بيتُ يُشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فِكره في شَغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشِّعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يُعلِّق كل بيتٍ يتَّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت له الأبيات وفَّق بينها بأبياتٍ تكون نظامًا، وسِلكًا جامعًا لما تشتَّت منها"(٧٦).

وقد ارتبط النظم في بعض النُّصوص بأوزان الشِّعر، فكأنه يعني تأليف الكلام وتركيب الألفاظ على نحو يتَّسق مع وزنٍ من أوزان الشِّعر، ومن هذا

قول المعرّي عن الأعشى على لسان ابن القارح : "ولو أنَّه أسلم لجاز أن يكون بيننا في هذا المجلس، فيُنشدنا غريب الأوزان مما نُظِم في دار الأحزان"(٧٧).

أما عبد القاهر الجُرجاني فقد كان النظم عنده هو: نظم العبارة أو الجُملة الواحدة نظمًا يتأثر بالعلاقات النحوية بين الألفاظ، والنظم يوصف بالصحة أوالفساد تبعًا لصحة هذه العلاقات أو فسادها، كما يكون التفاضل بين ضروب النظم الصَّحيح تابعًا لها أيضًا. وبذلك يكون مصطلح النظم قد تفرَّع إلى عدة معانٍ: تراكيب الشِّعر، والشِّعر نفسه، وتكوين الشِّعر بوزنٍ من الأوزان مع مُراعاة استقامة الإعراب.

ثانيًا: القَرِيض:

ومن المصطلحات التي استخدمها الشُّعراء للتعبير عن فهمهم لصناعة الشِّعر مصطلح "القريض" ولا شك أن استخدام هذا المصطلح له معنى معين عند العرب؛ فالقَريض في اللغة: "القطع، والقريض: الشِّعر.. قال النحاس: القريض عند أهل اللغة العربية الذي ليس برجز، يكون مشتقًا من قَرَضَ الشَّيء: أي قَطَعَه كأنه قطع جِنسًا، وقال أبو إسحاق: وهو مُشتَقٌ من "القَرْضُ؛ أي القطع والتَّفرقة بين الأشياء، كأنه ترك الرَّجز وقطعه من شِعره"(٧٨).

وأنشد ثعلب:

أَرَجَزًا تُرِيدُ أَمْ قَرِيضَا ... أَمْ هَكَذَا بَيْنَهُمَا تَعْرِيضَا

ففرق بين الرَّجز والقريض، ويبدو أنَّ المعنى اللغوي كان مقصودًا من قِبَل الشُّعراء، فأبياتهم التي تنطق بهذا المصطلح كانت تشتمل على مفردات الفخر بجودة نسج الشِّعر وحياكته، والرَّجز لا يحتاج لقدرة كبيرة من الشُّعراء، فهو بسيط في وزنه، وكان هناك من لا يعده شِعرًا. **قال أبو الفتح علي بن محمد الكاتب مفتخراً بشعره:**

إِذَا أَحْبَبْتَ أَنْ تَحْظَى بِسِحرٍ ... فَلا تَخْتَرْ عَلَى لَفْظِي وَشِعْرِي

فأحْسَـنُ مِـنْ نِظَـامِ الـدُّرِ نَظْمِـي وآنَـقُ مِـنْ نثـار الـوَردِ نَثْـرِي[٨٠].

فوصف نظم شِعرِه بنظم الدُّر، لكنَّه عاد ليفتخر مرة أخرى فاستخدم **مصطلح القريض يقول:**

وإنِّـي وأفـوافَ القَريـضِ أَحُوكُـهَا لأشْعَرُ مَنْ حَاكَ القَرِيضَ وَأَقْـدَرَا[٨١]

يصف المعتمد بن عباد صناعة شِعره أيضًا فيقول:

نَثَـرْتُ دُرَّ القَـرِيضِ نَثْـرًا يَقُـومُ ذِهْنِـي لَـهُ بِسِـلْكِ

وقد استخدم مصطلح القَريض كبار الشُّعراء في العصر العباسي، **يقول ابن الرومي في أبي حسان الزيادي ومحرز الكاتب حينما عَابَا شِعره:**

عَـابُوا قَرِيَضِـي ومَـا عَـابُوا بِمَعْرِفَـةٍ وَلَنْ تَرَى الشَّمسَ أَبْصَارُ الخَفَافِيشِ[٨٣]

ويقول أبو الفرخ بن أبي سعد بن خلف الهمذاني عن نفسه:

لَئِنْ كُنْتَ فـي نَظْمِ القَرِيضِ مُبَرِّزًا ولَيْسَـتْ جُـدُودِي يَعْـرِبُ وإيَـادُ

فَقَدْ تَسجِعُ الوَرْقَـاءُ وهـي حَمَامَـةٌ وَقَدْ تَنْطِقُ الأَوتَـارُ وهـي جَمَادُ[٨٤]

أما المتنبي فقد استخدم هذا المصطلح، **وهو يهجو أبـا بكـر علـي بـن صالح الكاتب فقال:**

مَلِـكٌ مُنْشِـدُ القَـرِيضِ لَدَيـهِ يَضَـعُ الثَّـوبَ فـي يَـدَيْ بَـزَّازِ

ولنَـا القَـولُ وهـو أَدْرَى بفَحْـوا هُ وَأَهْـدَى فِيـه إلـى الإعْجَـازِ

ومِـن النَّـاسِ مَـنْ يَجُـوزُ علَيـهِ شُعَـرَاءٌ كَأَنَّهَـا الخَـازِبَازِ

وَيَـرى أَنَّـهُ البَّصِـيرُ بهَـذا وهُـو فِـي العُمْـي ضَـائِعُ العُكَّـازِ

كُـلُّ شِـعْرٍ نَظِيـرُ قَائِلِـهِ فِيـ كَ وَعَقْلُ المُجِيزِ عَقْلُ المُجَازِ[٨٥]

قَصِـيدَةٌ كَرَّهَـا مُثَقِّفُهَـا عَلَيـكَ إذْ ثُقِّفَـتْ عَلَـى مَهَـلِ

أَعْجَلَـهُ الوَقْـتُ عَـنْ رِيَاضَـتِهَا فَأَقْبَلَـتْ رَيِّـضًا علـى عَجَـلِ

ثُـمَّ استرَاضَـتْ فَجَـاءَ مَرْكَبُهَـا مُمْتَهَـدَ الظَّهْـرِ مُـرْدَفَ الكَفَـلِ

لَـمْ أَحْتَشِـمْ كَرَّهَـا عَلَيْـكَ ولا سَـدَّدَ مِنْهَـا مَوَاضِـعَ الخَـلَلِ

لأنَّنِـي عَـالِمٌ بَأَنَّـكَ لا تَعْـتِـبُ فِيمَـا أَصْلَحتُ مِـن عَمَلِـي

ولَـيْسَ مَثْلِـي يَنَـامُ عَـنْ خَلَـلٍ فِـي مَـدْحِ مَمْدُوحِـهِ ولا زَلَـلِ(٨٦).

قد ربط المتنبي بين صناعة القَريض وصناعة الثياب، وهو ما يُشير لدِقة النَّسج والحياكة، تلك الألفاظ المتكررة على أفواه الشُّعراء الكبار المشهود لهم بجودة الصِّناعة.

ثَالثًا: التَّثْقِيف:

تعددت المصطلحات التي تعبر عن معاناة الشُّعراء الإبداعية، والتي جاءت على ألسنتهم من خلال قصائدهم أو تعليقاتهم النَّثرية. ومن أقدم هذه المصطلحات استخدامًا: "التثقيف" والذي بدأ منذ العصر الجاهلي واستمر الشُّعراء في استخدامه عبر العصور، وهو يعبر عن اقتدار الشُّعراء على النَّحت في جدار الزَّمن، وعلى إجادة النَّظم والمهارة في تحسين وتجميل ضروب الفن في بناء القصيدة الواحدة، وذلك بإجراء حركة تغيير وتبديل مستمرة للألفاظ وفق ما تتطلبه المعاني من إجراءات؛ للوصول لنقطة الكمال التي يرتضيها الشَّاعر، والتي من خلالها يتم الإفهام للمستمع، ومن خلال متابعة تلك العملية– التثقيف– يمكن فهم عملية صناعة الشِّعر وإبداعه في أذهان هؤلاء الشُّعراء، خاصةً وأن بعضهم شرح عملية تثقيفه لقصائده في أبيات وقصائد تشريحية دقيقة تجعل من السَّهل التعايش مع عملية الصناعة الفنيَّة بمراحلها الدَّقيقة وكأنه داخل مصنع الإبداع بأقسامه الشُّعورية والعقلية. **يقول ابن الرُّومي:**

يطرح ابن الرُّومي هنا قضية الوقت وعلاقته بتثقيف الشِّعر، فقد خرجت قصيدته رديئة في بادئ الأمر لأن تثقيفها قد تمَّ على عجل، والأمر يحتاج

لوقت أطول، فالتَّثقيف على عجل عادة ما يترك زللاً، وحينما عادت قصيدته إليه – تلك المُسماة بالمهرجانية النُّونية، التي مدح فيها عبيد الله– وأصلحها وأطالها وردَّها عليه تغيرت ملامحها القبيحة، وجاءت في أفضل ثوبٍ؛ ذلك لأن الإبداع عملية فنية مُتكاملة تحوي في داخلها مرحلة التثقيف، تلك التي تختلف في زمنها وإجادتها من شاعر لآخر، ولا يتم كمال الشِّعر إلا بها.

والخطاب الشِّعري "يتكون من عدة عناصر مُتضافرة وهي: المواد الصَّوتية، المعجم، والتركيب، والمقصدية"(٨٧). وكل هذه العناصر تحتاج لعناية، وحُسن ترتيب، ودِقَّة نسجٍ. وبالتالي قد يحدث الزَّلل من المُبدع أثناء العملية الإبداعية، فيمر الخطأ بسهولة ويتفلت من بين هذا الخضَم الفني الذي يُحدثه تعدد عناصر الصِّناعة، وتشابك أدواتها،ونتيجة لذلك يحتاج الشاعر لإعادة نظر للقصيدة بعد الانتهاء من صياغتها. "وفي فنِّ الشِّعر يمكن أنْ يوجد نوعان من الخطأ: الخطأ المُتعلق بفنِّ الشِّعر نفسه، والخطأ العَرضي، فالواقع إنَّ الشَّاعر إذا اختار مُحاكاة أمرٍ من الأمور، ولم يُفلح لعجزه، كان الخطأ راجعًا إلى صِناعة الشِّعر نفسها، أما إذا كان ذلك لأنه تَصوَّره تصوُّرًا فاسدًا بأن صوَّر الجَواد يقذف بكلتي قدميه اليُمنيين إلى الأمام في وقتٍ واحد، أو إذا كان خطؤه راجعًا إلى عِلمٍ خاص، أو أي عِلمٍ آخر، أو إذا أدخل

في الشِّعر أمورًا مُستحيلة على أي وجهٍ من الوجوه، فإنَّ الخطأ لا يرجع إلى صِناعة الشِّعر"(٨٨).

ومن علوم الشِّعر التي تؤدي إلى وجود أخطاء تحتاج إلى تثقيف أخطاء العروض والنَّحو ":العروض"، وقد ذهب كثير من الشُّعراء إلى أنَّ عملية التثقيف، تحتاج عندهم إلى النَّظر في الأوزان فقط، ويرتبط علم "النحو" ارتباطًا وثيقًا بالعروض، وقد ازدادت الأخطاء النحوية في العصر العباسي، خاصة بعد

ضعف الألسن على النُّطق الفصيح، الذي كان يتميز باستقامة الإعراب فيه،
يقول ابن عبد ربِّه:

طَلَبْتَ مَا شِئْتَ مِنَ العُلُومِ ... مَا بَينَ مَنْثُورٍ إلى مَنْظُومِ

فَدَاوِ بِالإعْرَابِ والعَرُوضِ ... دَاءَكَ فِي الإمْلالِ والقَرِيضِ

كلاهُمَا طِبٌّ لِدَاءِ الشِّعْرِ ... واللَّفْظِ مِن لَحْنٍ بِهِ وَكَسْرْ

مَا فَلْسَفَ النَّبْطَسُ جَالينُوسُ ... وصَاحِبُ القَانُونِ بَطْلَيْمُوس

ولا الذي يَدْعُونَهُ بِهِرْمِسٍ ... وصَاحِبُ الأَرْكَنْدِ والإقْلِيدِس

فلسفةُ الخَلِيلِ في العَرُوضِ ... وفي صَحِيحِ الشِّعْرِ والمَرِيضِ[٨٩]

لقد عرف العرب كثيرًا من خصائص الشِّعر الجيّدة: كروعة النغم، ورقَّة الشُّعور، وجودة المعاني ورقتها، وعرفوا بطبعهم ما هو حسن، وما هو ردئ من عناصر الشِّعر، ولقد كان الخطأ النحوي مجال انتقاد كبير، خاصة وأن عملية صياغة الشّعر في جُملتها سليقة وفِطرة، فمن كثر خطؤه في النَّظم دلَّ ذلك على رداءة قريحته، وضعف علمه؛ ولذلك فقد اهتموا بتعليم علوم اللسان.
يقول ابن عبد ربِّه:

يَا طَالِبَ العِلْمِ هُوَ المِنْهَاجُ ... قَدْ كَثُرَتْ مِنْ دُونِهِ الفِجَاجُ

وكُلُّ عِلْمٍ فَلَهُ فُنُونٌ ... وكُلُّ فَنٍّ فَلَهُ عُيُونُ

أَوَّلُهَا جَوَامِعُ البَيَانِ ... وأَصْلُهَا مَعْرِفَةُ اللِّسَانِ

فَإنَّ فِي المَجَازِ والتَّأويلِ ... ضَلَّتْ أَسَاطِيرُ ذَوِي العُقُولِ

حَتَّى إذَا عَرَفْتَ تِلْكَ الأَبْنِيَّهْ ... واحِدَهَا وجَمْعَهَا والتَّثْنِيهْ

طَلَبْتَ مَا شِئْتَ مِنَ العُلُومِ ... مَا بَيْنَ مَنْثُورٍ إلى مَنْظُومِ[٩٠]

وعن طريق استخدام هذه العُلوم يصبح الإنسان ماهرًا في تثقيف الشِّعر مهارة الطَّبيب في مهنته. **يقول السَّري الرَّفاء:**

وَضَارِبَةٍ فـي الأرضِ وهِـي مُقيمَـةٌ كَـأنَّ مَطَايَاهَـا الجَنُـوبُ أو الصَّـبَا

يُثقِّفهـا طِـبٌّ بِتَثْقِيـفِ مثلِهـا ويَخْدُمُهَـا حَتَّـى تَـرِقَّ وتَعْذُبَـا

مُطِـلٌ عَلَـى سَـهْلِ الكَـلامِ وحَزْنِـهِ فَمَـا يَصْـطَفِي إلا اللُّبَـابَ المُهَـذَّبَا

تَركَـتُ رِحـابَ الشَّـامِ وَهِـي أَنِيقَـةٌ تَقُـولُ لِطُـلاَّب المَكَـارِمِ مَرحَبـَا[٩١]

إذن فعملية التثقيف– هنا – تعني إبدال الألفاظ الخشنة بالألفاظ العذبة الرقيقة، وهذا الأمر يأتي من مَعِين المعرفة التي يختزنها الشَّاعر من خلال ثقافته ومهارته باللغة، قال علي بن محمد الكوفي:" ربما جاءني المعنى في اللفظ الخَشن، فأشكُّ في لُغته وفي إعرابه فأعدِل عنه"[٩٢]. أما المعاني: فهي روح الشِّعر، ولذلك ففيها اختلافات كثيرة ووجهات نظٍر متعددة، **يهجو السَّـري الرَّفَّاء قصيدة أبي العبَّاس النَّامي فيقول:**

تَـوعَّرَ نَهْجُهَـا بِـكَ وهُـو سَـهْلٌ وكُـدِّرَ وِردُهَـا بِـكَ وهُـو صَـافِي

فَتَكْـتَ بِهَـا مُثَقَّفَـةَ النَّوَاحِـي علـى فِكـرٍ أشـدَّ مِـنَ الثِّقافِـي

مَعَـانٍ تُسْـتَعَارُ مِـنَ الدَّيَاجِـي وألفَـاظٌ تُقَـدُّ مِـنَ الأثَافِـي[٩٣]

ويصف قصيدته بعد تثقيفها وخروجها في أحسن صورة للرائي، **وكأنها حديقة مُنسَّقة ومُزيَّنة في أبهى صورة يقول:**

ودُونَكُمَـا تَتْلُـو نَظِيرَتَـهَا التـي هـي الكَوْكَـبُ الـدُّريُّ يَجنُـبُ كوكبَـا

كأنَّـكَ مِنْهَـا نَـاظِرٌ فِـي حَدِيقَـةٍ تَقَطَّـر فيهـا فَـارسُ القَطْـرِ أو رَكِبَـا

كلامًـا يَفُـوقُ المِسْـكَ طِيْبًـا كَأَنَّمَـا أتَـاكَ بِرَيحَـانِ النُّحُـورِ مُطيَّبًـا[٩٤]

مـا بـالُ شِعـركَ مُلْتَاثًـا ومُخْتَلِـفًا بَيْتًـا ثنيًّـا وبيتًـا سَاقطًـا خَرَفَـا

قَدْ حَاوَلَ الشّعرَ حَتَّى شَابَ حَاجِبُهُ فَلَـم يُجِـدْ وَسَـطًا مِنْـهُ ولا طَرَفَـا

وقَـدْ مَـلأتُ بِشِـعْرِي قَلْبَـه رُعبًـا فاسْتَشْـعَرَ الـذُّلَ بَعْدَ الكِبْرِ والْتَحَفَـا

لمَّـا أَتَتْـهُ قَوَافِينَـا مُثَقَّفَـةً تَسَـاقَطَتْ حَسَـراتٍ نَفْسُـهُ أَسَفَـا

لا تَكْلَفَـنَّ جَـوَابي فـي مُنَاقَضَـةٍ فَلَسْتَ مِنِّـي وَإنْ أَحْسَنْتَ مُنتَصِفَا

فَانْزَعْ عن الشِّعْرِ إذْ سُدَّتْ مَسَالِكُهُ لا تَخبِطَـنَّ ظَلامَ الليلِ مُعتسِفَا[٩٥]

ويقـارن السَّـري الرفـاء بـين قصـيدته المثقفـة وقصـيدة عبـد الله السَّـيئة الصِّياغة **فيقول:**

إن عملية تثقيف الشَّعر عند العرب كانت تعني إصلاح الشِّعر من حيثُ الـوزن، والمعنـى، والعـروض، والنَّحـو، ومـن السَّـهل إصـلاح الصِّـياغة فـي كـل الجوانـب السَّابقة، وبشكل تـام عدا المعنـى "فـلا يدقق فـي المعنـى كلَّ التـدقيق؛ لأن الغايـة فـي تـدقيق المعـاني سبيل تعميتـه، وتعميتـه لُكنـة، إلا إذا أُريـد بـه الإلغاز، وكـان فـي تعميتـه فائدة"[٩٦]. والغمـوض يكـون لُكنـة إذا كـان ناتجًا عن ضـعف قدرة الشَّاعر علـى إنشاء القوافي، ويكـون إبداعًا عنـد أصـحاب البـديع؛ فهـم يعتبرونـه مـن بـاب القُدرة الذهنيـة علـى تحـوير المعـاني وفلسفة الأفكـار. ينصح أبو العباس الناشئ بالطرق المُثلى لصناعة الشِّعر وطرق تثقيفه، بحيث يحيط بجميع جوانب الإبداع، **بل وتحدث عن تهذيب كلِّ غـرضٍ مـن أغـراض الشّعر فقال:**

الشِّـعرُ مَـا قَوَّمْـتْ زَيْـغَ مُتُونِـهِ وَشَـدَدْتَ بالتَّهْـذِيبِ أُسَّ مُتُونِـه

وَرَأَبْـتَ بالإطْنَـابِ شَـعْبَ صُـدُوعِهِ وَفَتَحْـتَ بِالإيجَـازِ عُـوْرَ عُيُونِـه

وجمعـتَ بَـيْنَ قَرِيبِـهِ وَبَعِيـدِهِ وجَمَعْـتَ بَـيْنَ مُجمِّـهِ ومَعِينِـه

وحَمَـدْتَ مِنْـهُ سِحْرَ أَمْـرٍ يَقْتَضَـى شَـبَها بِـهِ فَقَرِينُـهُ بِقَرِينِـه

وإذَا مَدَحْـــتَ بِـــهِ جَـــوَادًا مَاجِـــدًا　　وفَيْتَـــهُ بِالشُّـــكْرِ حَـــقَّ دُيُونِـــه

أصْـــفَيتَه بنفيســـهِ ورصينـــهِ　　وخَصَصْـــتَهُ بِخَطِيـــرِهِ وَثَمِينِـــه

فيكـونُ جَـزْلاً فِـي اتِّسَـاقِ صُـنُوفَهِ　　ويَكُـونُ سَـهْلاً فـي اتِّفَـاقِ فُنُونِـه

وإذا بَكَيْـتَ بـهِ الدِّيَـارُ وأَهْلَهَـا　　أَجْرَيـتَ للمَحْـزُونِ مَـاءَ شُـؤُونِه

وإذَا أَرَدْتَ كِنَايَـــةً عَـــن رِتبَـــةٍ　　بَاينْـــتِ بَـــيْنَ ظُهُـــورِهِ وَبُطُونِـــه

فَجَعَلـتَ سَـامِعَهُ يَشُـوبُ شُكُوكَـهُ　　بِثُبُوتِـــهِ وَظُنُونَـــهُ بِيَقِينِـــه

فـإذا عَتَبْـتَ عَلـى أخٍ فِـي زَلَّـةٍ　　أَدْمَجْـتَ شِدَّتَـهُ لـه فـي لِينِـه

فَتَرَكْتَـــهُ مُسْتَأنَسًـــا بدَمَاثَـــةٍ　　مســـتأمنًا لوعُوثِـــهِ وحُزُونِـــه

وإذَا نَبَـذْتَ إلـى الـذي عُلِّقْتَهَـا　　إذْ صَـارَمَتْكَ بِفَاتِنَـاتِ شُـؤونِه

تَيَّمْتَهـــا بِلَطِيفِـــهِ وَدقِيقِـــهِ　　وشَغَفْتُهَـــا بِخَبِيِّـــهِ وكَمِينِـــه

وإذَا اعْتَـذَرْتَ لِسَـقْطَةٍ أَسْـقَطْتَهَا　　واشَـكْتَ بَيْـنَ مَخِيلِـهِ وَمُبِينِـه

فَيَحُـولُ ذَنْبُـكَ عِنْـدَ مَـنْ يَعتَـدُّهُ　　عَتْبًـا عَلَيْـهِ مُطَالِبًـا بِيَمِينِـه[٩٧].

ومن الذين تحدَّثوا عن تثقيفهم الشِّعر في أغراضه المختلفة ابن رشيق القيرواني يقول:

إنَّمَا الشِّعرُ مَا تَنَاسِبَ في النَّظْمَ　　وإنْ كَـانَ فـي الصِّفَـاتِ فُنُـونَا

فَأَتَـى بَعْضُـهُ يُشَاكِـلُ بَعْضًـا　　وأَقَامَـتْ لَـهُ الصُّدورَ المُتُونَـا

فتَنَـاهَى مِـن البَيَـان إلـى أَنْ　　كَـادَ حُسـنًا يَبِـينُ لِلنَّاظِرينـا

فَكَـأَنَّ الأَلْفَـاظَ مِنْـهُ وُجُـوهٌ　　والمَعَـاني رُكِّـبْنَ فِيـها عُيـونا

فـإذَا مَـا مَـدحتُ بالشِّعـرِ حُـرًّا　　رُمْـتُ فيـهِ مَـذَاهِبَ المُشْهِبِينَـا

فَجَعَلْـــتُ النَّسِـــيبَ سَهْـــلاً قَرِيبًـــا وَجَعَلْـــتُ المَدِيـــحَ صِدْقًـــا مُبِينَـــا
وتنكَّبْـتُ مَـا يُهَجَّـنُ فـي السَّـمْعِ وإنْ كَـــــانَ لَفْظُــــــهُ مَوْزُونـــــا
وإذَا مـــا قَرَضْتُــــهُ بِهِجَـــاءٍ عِبـــت فيـــه مـــذاهب المُرفثينـــا
فجعلـــتُ التَّصْـــرِيحَ مِنْــــهُ دَوَاءٌ وجَعَلْـــتُ التَّعْرِيـــضَ دَاءً دَفِينَـــا
وإذَا مَـا بَكَيْـتَ فِيـهِ علـى الغَـا دِيـــنَ يومـــًا للبِيـــنِ والظَّاعِنِينـــا
حِلْـتُ دُونَ الأَسَـى وذَلِـكَ مَـا كـا نَ مِـنَ الـدَّمْعِ فِـي العُيـُونِ مَصُـونَا
ثُـم إنْ كُنْـتُ عَاتِبًـا شُـبْتُ بَالوَعِـ دِ وَعِيـــــدًا وبِالصُّــــعُوبةِ لِينَـــــا
فتركـــتُ الـــذي عَتَبْـــتُ عليـــهِ حَـــذرًا آمنـــًا غَزيـــزًا مَهِينـــًا
وأصَـحُّ القَـرِيضِ مَـا قَـارَبَ النَّظْـ مَ وإنْ كَـــانَ وَاضِـــحًا مُسْتَبِينَـــا
فـإذَا قَيـلَ أَطْمَـع النَّـاسِ طُـرًّا وإذَا رِيـــمَ أَعْجَـــزَ المُعْجِزِينَـــا[٩٨]

يُعتبر الثِّقاف عند ابن قتيبة أحد مستلزمات الشَّاعر المُتكلِّف لما يرى في هذا الثِّقاف من قصدٍ إلى قول الشِّعر، وقصدٍ إلى تحسينه وتجويده، **فقال في تعريف الشَّـاعرالمُتكلِّف:** " الذي ثَقَّف شِعره بالثِّقاف، ونقَّحه بطول التَّفتيش"[٩٩]. وتثقيف الشِّعر علامة على العِلم"[١٠٠].

رابعًا: التَّنقيح:-

نقَّـــح الشـــئ: "أي خلَّص جيده من رديئه، وقيل للرجل المُجرِّب: مُنقِّح"[١٠١]. وقد عُرفت القصائد الجيدة المشهورة بكثرة التنقيح بالمنقَّحات، كما عُرفت بالحوليَّات، قال الجاحظ: "ومن الشُّعراء من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتًا، وزمنًا طويلاً، يردد فيها نظره، ويُجيل فيها عقله، ويُقلِّب فيها عقله، ويُقلِّب فيها رأيه؛ اتهامًا لعقله، وتتبُّعًا على نفسه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه عيارًا على شِعره، وإشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوَّله الله تعالى من نعمه،

وكانوا يسمُّون تلك القصائد: الحوليَّات، والمُقلَّدات، والمُنقَّحات، والمُحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذًا، وشاعرًا مُفلِقًا"[١٠٢].

استخدم العرب كثيرًا مُصطلح "التَّنقيح" مع الألفاظ، وفرَّقوا بينه وبين التَّكلُّف "فتنقيح اللفظ أنْ يُبنى منه بناء لا يكثر في الاستعمال... ويدخل في تنقيح اللفظ استعمال وحشيَّه وترك سلسه وسهله"[١٠٣].

وقد عرف العرب أيضًا أنَّ تنقيح الألفاظ ليس فيه كمال مطلق، وأنها لا تنقَّح كلَّ التنقيح مهما حاول الشَّاعر؛ فالقصيدة دائمًا ما يطرأ عليها تغيير وتبديل مستمر، ولكن لابد للشَّاعر أن يقف عند وقت ما وإلا دخل في التَّكلُّف، وهؤلاء من أُطلِق عليهم "عبيد الشِّعر". **قال أبو العبَّاس النَّامي واصفًا شِعرهُ:**

وشِعرٍ لَو عَبِيدُ الشِّعر أصْغَى ... إليهِ لَظَلَّ لِي عَبْدًا عَبَيدَا

كَأَنَّ لِفِكْرِهِ نُشِرَ ابن حُجْرٍ ... ونُودِي مِن حَفيَرتِهِ لَبِيدَا[١٠٤]

فقد جادت القريحة عليه بما لا يحتاجُ لكثرة تنقيح، فقد كان النَّامي من فحول شُعراء عصره، ولكن كثرة تنقيح الشِّعر لا تعني ضعف القُدرة على صناعة الشِّعر دائمًا، فهو أحيانًا يكون بابًا من أبواب التَّكلُّف والمبالغة، يقول أبو العتاهية مُخاطبًا أحد الشُّعراء: "أنت تقولُ ما شئت، ولكنِّي ما أُخرِجُ القصيدة إلا بعد شهر حق، أمحو بيتًا، وأجدد بيتًا ثمَّ أُخرِجها، وإنما الشِّعرُ عقلُ المرء يُظهرهُ"[١٠٥]. فالخوف من النَّقد ومحاولة إرضاء الجُمهور كان الدَّافع أمام هذه المعاناة وطول مدة التنقيح عند أبي العتاهية رغم أنَّه من الشُّعراء المطبوعين.

ويبدو أنَّ هُناك تنقيحًا خفيفًا مقبولاً، وآخر مُستكرهًا، وهو ما كان يعتبره النُّقاد تكلُّفًا، ولذلك قال أبو هلال العسكري عقب ذِكره الشِّعر الحولي المُنقَّح أن البُحتري: "كان يُلقي من كُلِّ قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به"[١٠٦].

ومع ذلك لم يصف البُحتري بالتَّكلُّف، بل كان عنده من أبرز شُعراء الطَّبع، وذكر العسكري بعض مظاهر التَّنقيح فقال: "فإذا عملت القصيدة فهذِّبها ونقِّحها، بإلغاء ما غثَّ من أبياتها، ورثَّ ورزل، والاقتصار على ما حَسُنَ وفَخُمَ بإبدال حرفٍ منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها"(١٠٧).

ومن مظاهر التنقيح التي ذكرها العسكري أيضًا: أنْ يستعمل الشَّاعر التراكيب التي لا تكثر في الاستعمال، وأنْ يُدخِل في شِعره بعض الألفاظ الغريبة بدلاً من السَّهل المألوف. أمَّا ابن رشيق القيرواني فقد اعتبر التنقيح مرحلة تالية قد يحتاجها الشَّاعر، وقد لا يحتاجها حسب قدرته الإبداعية، قال: "ومن الشُّعراء من إذا جاءه البيت عفوًا أثبته، ثم رجع إليه فنقَّحه وصفَّاهُ مِن كَدرِهِ، وذلك أسرعُ له وأخفُّ عليه، وأصحُّ لِنظرِهِ وأرخى لياليه، وآخرلا يُثبِت البيت إلا بعد إحكامِهِ في نفسِهِ، وتنقيحهِ من جميعِ جهاته، وذلك أشرف للهمة، وأدلُّ على القُدرة، وأظهر للكُلفة، وأبعدُ من السَّرقة"(١٠٨).

والتنقيح لم يكن سمة الشُّعراء فقط، وإنما الرُّواة أيضًا، فقد قال الأصمعي فيما رواه عنه أبو حاتم السجستاني: "لما قدم الأصمعي من بغداد دخلتُ إليه فسألتُهُ عمَّن بها من رُواة الكُوفة، قال: رواةٌ غير مُنقِّحين؛ أنشدوني أربعين قصيدة لأبي دؤاد الإيادي قالها خلف الأحمر، وهُم قومٌ تُعجبهم كثرة الرِّواية وإليها يرجعون، وبها يفخرون"(١٠٩). وهذا يعني أنَّ الرُّواة المُنقِّحين هم القادرون على البصر بالشِّعر، وتمييز ما يصل إليهم من الشِّعر الصَّحيح من المُفتَعلِ الموضوع.

خَامساً: التَّهْذِيب:

استخدم العرب أيضًا مصطلح "التَّهذيب" مع الألفاظ "قيل لبشَّار بن بُرد: بِم فُقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك في حُسن معاني الشِّعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنِّي لم أقبل كل ما تورده علىَّ قريحتي، ويُناجيني به طبعي، ويبعثه فِكري، ونظرتُ إلى مَغارس الفِطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسِرتُ إليهم بشكلٍ جيد وغريزة قوية، فأحكمتُ سبرها، وانتقيتُ حُرَّها، وكشفتُ حقائقها، واحترزتُ من مُتكلَّفها، ولا والله ما ملك قيادي قطُّ الإعجاب بشيء مما آتى به"(١١٠).

وهنا تتجلى أدق مراحل الإبداع، التي تختم بالوصول إلى المعاني الحسنة، والألفاظ المُناسبة، فالشَّاعر أثناء الجزء الواعي من حالة الإبداع يفكِّر فيما توره القريحة من ألفاظ، فيختار منها ما يُفهِم قصده في حُسنِ نظم، ولطافة تشبيه، وهو في النهاية لا يرضى عن عمله؛ فالمُبدع في ذاته ناقد مستمر النَّقد، لا يصل جمال الإبداع في نظره إلى تمامه، فهو لذلك في حالة بحث مُستمرة عن الجمال المُطلق "فيصفِّي قصيدته كلَّ التصفية، ويُهذبها كل التَّهذيب، فتصفيته: تعريته من الوحشي، ونفي الشواغل عنه، وتهذيبه تبرئته من الردئ المرذول، والسُّوقي المردود"(١١١). إذن فالتَّهذيب عملية تنقية للألفاظ الوحشية والسُّوقية والرَّديئة المعنى. **يقول أبو العباس الناشئ:**

الشِّعْرُ مَا قوَّمْتَ زَيغَ صُدُورِهِ وشَدَدْتَ بِالتَّهْذِيبِ أُسَّ مُتُونَهِ(١١٢)

وقد كان الشُّعراء يعيبون بعضهم على بعض تقديم القصائد بدون تهذيبها، **يقول أبو الفضل الميكالي في ذلك:**

يَا مَن يَقُولُ الشِّعْرَ غَيْرَ مُهَذَّبٍ وَيَسُومُنِي التَّعْذِيبَ فِي تَهْذِيبِهِ

لَو أَنَّ كُلَّ النَّاسِ فِيكَ مُسَاعِدِي لَعَجَزْتُ عَنْ تَهْذِيبِ مَا تَهْذِي بِهِ(١١٣).

أكدَّ ابن جنِّي صلة التهذيب بالمعاني، ولكنه ذهب إلى أن عناية العرب بتهذيب الألفاظ إنما هي خدمة للمعاني؛ لأنَّ الألفاظ وعاء المعاني "فإصلاح الوعاء إنما يكون من أجل ما يوضع فيه"(١١٤). أمَّا ابن سِنان الخفاجي فقد استعمل التهذيب على نحو مُناقض لاستعمال ابن جِنِّي؛ إذ جعل التَّهذيب للمعاني دون الألفاظ، **وذلك في قوله عن البُحتري:** "على أنني لم أعرف شاعرًا قديمًا ولا حديثًا أحسن سبكًا من أبي عُبادة، ولا أحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني"(١١٥).

هذا الرَّبط بين التَّهذيب والمعاني، لم يتكرَّر عند النُّقاد، لذا يبدو أنَّه حالة طارئة عند ابن سِنان، قد يكون المقصود منها الاعتراف بقيمة التأثير المباشر للتهذيب على المعاني، خاصة وأن يحيي بن حمزة العلوي أكَّد – فيما بعد- على صلة التَّهذيب بالألفاظ إذ قال عن البيان: "فسألني بعضهم أنْ أُملي فيه كتابًا يشتمل على التهذيب والتَّحقيق، فالتَّهذيب يرجعُ إلى اللفظ، والتَّحقيق يرجع إلى المعاني"(١١٦). وبذلك يكون التَّهذيب للألفاظِ مفردةٌ ومركَّبة، فلا يختلف حينئذٍ عن المفردات الأخرى كالتنقيح والتهذيب.

سَادسًا: النَّسْج:

لاحظ العرب العلاقة بين النَّسج- من ضم الشيء إلى الشيء- وصناعة الشِّعر، فاستعاروا هذا المصطلح لعمل الشِّعر، **قال الجاحظ:** "إنَّما الشِّعر صِناعة وضِربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"(١١٧). إنَّ نسج القافية أمر يحتاج إلى مهارة واقتدار عليها، **يقول أبو تمام:**

صَعْبِ القَوَافِي إلا لِفَارِسِهِ   أَبِيَّ نَسْجِ العَرُوضِ مُمْتَنِعَهْ(١١٨).

فمهارة الشَّاعر في نسج العروض تُشبه مهارة الفارس في ركوب الخيل وترويضها حتى تسير في الوقت المناسب وبسرعة مناسبة، والشَّاعر يحتاج في العروض بالتحديد لهذه القوة في التَّحكم في الزَّمن والنَّسج على جداره،

ومن المفردات التي تضمَّنها النَّسج أيضًا "الوشي" والمقصود به زخرفة الشَّعر بالألفاظ الجميلة والمعاني البديعة، **يقول أبو العلاء محمد بن الحسين:**

خُذْهَا إليكَ بِلا لَفْظٍ تُكَدِّرهُ على الرُّواةِ ولا مَعْنىً تجعدُه

كَالمَاءِ تَسْكُبُهُ والمِسْكِ تَفْتِقُهُ والوَشْي تَنْشُرُهُ والتِّبْرِ تَنْقُدُه[١١٩].

استعمل العرب مصطلح النَّسج قاصدين به العبارة الواحدة أو البيت الواحد أحيانًا كقول الآمدي في وصف بيتٍ من الشِّعر لأبي تمَّام : "هذا بيتٌ ليس بجيّدِ اللفظ أو النَّسج"[١٢٠]. واستخدموه أحيانًا أخرى قاصدين به الشِّعر كله؛ فقدعرَّف أبو هلال العسكري الشِّعر بأنَّه: "كلامٌ منسوجٌ، ولفظٌ منظومٌ، وأحسنه ما تَلائم نَسجه ولم يَسخُف، وحَسُن لفظه ولم يَهجُن، ولم يُستعمل فيه الغَليظُ من الكلام؛ فيكون جِلفًا بغيضًا، ولا السُّوقيُّ من الألفاظ؛ فيكون مهلهلاً دونًا"[١٢١].

ثم جاء عبد القاهر الجُرجاني، وأثار مسألة العلاقة بين عمل الشِّعر ونسج الثِّياب، ولم يطمئن إلى ذلك التَّشابه الظَّاهر بين الموضوعين، فكان يؤكد على ذلك من خلال حديثه عن نظرية النَّظم، قال: "وإنَّا لنرى أنَّ في النَّاس من إذا رأى أنَّه يجري في القياس وضرب المثل: أن تشبيه الكلِم في ضمِّ بعضها إلى بعض، يضمُّ غزل الإبريسم بعضه إلى بعض، ورأى أنَّ الذي ينسج الدَّيباج ويعمل النَّقش والوشي، لا يصنع بالإبريسم الذي ينسج فيه شيئًا، غير أن يضمَّ بعضه إلى بعض، ويتخيَّر للأصباغ المُختلفة المواقع، التي يعلم إنْ أوقعها فيها حدث له نسجه ما يريد من النَّقش والصورة، جرى في ظنّه أنَّه حال الكلم في ضمِّ بعضها إلى بعض وفي تخيُّر المواقع لها حال خيوط الإبريسم سواء، ورأيت كلامه كلام من لا يعلم أنَّه لا يكون الضَّمُ فيها ضمًا، ولا الموقع موقعًا، حتى يكون قد توخَّى فيها معاني النَّحو، وإنَّك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع

بعضها بعضًا من غير أنْ تتوخى فيها معاني النَّحو، لم تكن صنعت شيئًا تُدعى به مؤلِّفًا، وتشَبَّه معه بمن عمل نسجًا، أو صنع على الجُملة صنيعًا، ولم يتصوَّر أنْ تكون قد تخيَّرت له المواقع"(١٢٢).

وكان من ذلك أنَّ الكلام لدى نسجه لا يتَّصف بما تتصف به خيوط الإبريسم من الطواعية للصانع، حتى ليمكن أنْ يصنع ديباجًا، ويُبدع في نقشه وتصويره، ويجئ آخر ويصنع ديباجًا مثله في نقشه وتصويره حتى لا يفصل الرَّائي بينهما، ويظن أنَّهما من عمل رجل واحد "وليس يُتَصوَّر مثل ذلك في الكلام؛ لأنه لا سبيل إلى أنْ تجيء إلى معنى بيتٍ من الشِّعر أو فصلٍ من النَّثر، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من تلك لا يُخالفه في صفةٍ ولا وجه ولا أمرٍ من الأمور"(١٢٣).

استخدمت العرب أيضًا مُصطلح "الحوك" كمصطلح مرادف للنَّسج، بل إنَّه المُصطلح الأقدم استخدامًا، فقد كان الشُّعراء يُوصَفون بأنهم حاكة الشِّعر، قال يحيى بن جون العبدي، راوية بشَّار: "نحنُ حاكة الشِّعر في الجاهلية والإسلام، ونحنُ أعلمُ النَّاس به"(١٢٤). استخدم هذا المُصطلح أيضًا البحتري، **ففي مدحه للفتح بن خاقان قال:**

وإنِّي لَمَحْقُوقٌ بَألاَّ يَطُولَني ... نَدَاهُ إذا طاولْتُهُ بالقصَائدِ

يُحَكْنَ لَهُ حَوكَ البُرُودِ لزِينَةٍ ... ويُنْظَمْنَ عَنْ جَدْوَاهُ نَظْمَ القَلائِدِ(١٢٥)

إذن فالنَّسج والحوك مصطلحان يدلان على إتقان الصناعة، وجودة الإبداع الفنِّي، وهُما مساويان لمصطلح النَّظم كما يبدو في كلام البُحتري، الذي جمع بين الحوك والنَّظم في وصفه لجمال القصيدة ودقَّة صناعتها.

ثامنًا: البِنَاء:

البناء واحد الأبنية، "وبنيت البناء أَبنيهِ، وهو بناء الشَّيء بضمّ بعضِه إلى بَعضٍ"(١٢٦). ومن هُنا سُميَّ البيت من الشِّعر بيتًا، فكأنَّهُ بُنى بناءً، قال الخليل بن أحمد: "رتَّبت البيت من الشِّعر ترتيب البيت من الشَّعر"(١٢٧). فالشَّاعر مثل الباني، وهو يُجيد الهدم والبناء؛ فهو خبير بتفاصيل هذه الصَّنعة، يؤكِّد ذلك ما رُوي عن العجاج أنَّه حينما اتُّهم بكونه لا يُحسِن الهجاء قال: "إنَّ لنا أحلامًا تمنعنا من أنْ نَظلِم، وأحسابًا تمنعنا من أنْ نظْلَم، وهل رأيت بانيًا لا يُحسِن أنْ يَهدِم؟"(١٢٨).

عبَّر الشُّعراء عن تلك الفِكرة في أبياتٍ متناثِرة، كقول أحد الرُّجاز:

إنَّمَا الشِّعرُ بِنَاءٌ … يَبْتَنِيهِ المُبْتَنُونَا

فَإذَا مَا نَسَّقُوهُ … كَان غثًّا أو ثَمينَا

رُبَّمَا واتَاكَ حِينًا … ثُمَّ يَستصعِبُ حِينَا(١٢٩).

إذن فالشِّعر بناءٌ عقلي يعتمد على حالة لا شُعورية، ينفعل فيها الشَّاعر أولاً، هذه الحالة التي يتجلى فيها الوحي أوالإلهام، ثم يأتي بعد ذلك دور العقل في ترتيب الألفاظ وبناء القصيدة، لذا فبناء الشِّعر عملية عقلية فنيَّة غير مُجردة من الشُّعورأو منفصمة عنه، ومعرفة كيفية البناء هي واحدة من مُستلزمات الشِّعر، وفي ذلك قال من احتجَّ للنابغة: ".. والمنطق للمُتكلِّم أوسع منه على الشَّاعِر، والشَّاعِر يحتاجُ إلى البناء والعروض والقوافي، والمُتكلِّم مُطلَقٌ يتخيَّر الكلام"(١٣٠).

يتَّضحُ من هذا الكلام أنَّ البناء يعني ترتيب الألفاظ على نسقٍ خاص. أكَّد ابن قتيبة على صِلة الشِّعر بالبناء بل إنَّهُ جعل كُلَّ غرضٍ من الأغراض بناءً خاصًا؛ ففي تعليقه على كلام العجَّاج قال: "وليس هذا كما ذكر العجَّاجُ،

ولا المثل الذي ضربهُ للهجاء بشكل؛ لأنَّ المدحَ بناءٌ، والهجاء بناءٌ، وليس كلُّ بانٍ لِضَربٍ بانيًا بغيره"[١٣١].

يقول البُحتري في وصف صناعته للشِّعر:

فَـإِذَا مَـا بَنَيْـتُ بَيْتًـا تَبَخْتَـرْ ... تُ كَـأَنِّي بَنَيْتُ "ذَاتَ العِمَـادِ"[١٣٢].

أمَّا ابن طباطبا فيقصد بالبناء تكوين القصيدة كاملةً من أولها إلى آخرها **يقول:** "فإذا أراد الشَّاعِرُ بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشِّعر عليه في فِكرهِ نثرًا... فإذا اتَّفق له بيتٌ يُشاكِلُ المعنى الذي يرومه أثبتهُ، وأعمل فِكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشِّعر، وترتيبٍ لفنون القول فيه؛ بل يُعلّق كُلَّ بيتٍ يتَّفِقُ له نظمهُ على تفاوت ما بينهُ وبين ما قبله، فإذا كَمُلَت له المعاني، وكثرت الأبيات وفَّق بينها بأبياتٍ تكون نِظامًا لها وسِلكًا جامعًا لِما تشَتَّتَ منها"[١٣٣].

إذن فاستعمال مُصطلح البناء كان المقصود به إمَّا بناء البيت، أو تكوين القصيدة بكاملها على نسقٍ خاص. لقد استخدم العرب أيضًا مصطلح "الرَّصف" كمصطلحٍ مرادف لمصطلح البناء، يقول ابن المُعتز عن عمارة بن عقيل: "كان نقيَّ الشِّعر، مُحكَمَ الرَّصفِ، جيّدَ الوصف"[١٣٤].

كان ابن طباطِبا أيضًا في وصفه لبعض المقطوعات الشِّعرية بأوصاف خاصة يقول: "من الأشعار أشعارٌ مُحكمةٌ مُتقنةٌ، أنيقةُ الألفاظ، حكيمةُ المعاني، عجيبةُ التأليف... فبعضها كالقصور المُشيَّدة، والأبنية الوثيقة الباقية على مرِّ الدُّهور، وبعضها كالخيام الموتَّدة التي لا تزعزعها الرِّياح"[١٣٥].

قريبٌ من ذلك الوصف أيضًا جاء في قول الآمدي عن البُحتري:
"وجدتُ أكثر أصحاب أبي تمَّام لا يدفعون البحتري عن حُلوِ اللفظ، وجودة الرَّصفِ، وحُسن الدِّيباجة، وكثرة الماء"[١٣٦].

وقد أشار أبو هلال العسكري إلى وجود نوعين من الرَّصف **أحدهما:** الحسن **وثانيهما:** السيئ، وقد أبان الفرق بينهما في قوله: "وحُسن الرَّصف أن تُوضَع الألفاظ في مواضعها، وتمكَّن في أماكنها، ولا يُستخدم فيها التقديم والتأخير، والحذفُ والزِّيادة إلا حذفًا لا يُفسِد الكلام ولا يُعَمِّي المعنى؛ وتُضمُّ كل لفظةٍ منها إلى شكلها، وتضاف إلى لِفقها، وسوء الرَّصف تقديم ما ينبغي تأخيره، وصرفها عن وجوهها، وتغييرُ صِيغتها، ومُخالفة الاستعمال في نظمها"(١٣٧).

وبيَّن أبو هلال العسكري أهمية الرَّصف وجودة التأليف، فيرى أنه نوعٌ من حُسن البيان، وضِرب من الفصاحة يقول: "وحُسنُ التَّأليف يزيد المعنى وضوحًا وشرحًا، ومع سوء التَّأليف ورداءة الرَّصف والتَّركيب شعبة من التَّعمية، فإذا كان معنى الكلامُ سيِّئًا، ورصفُ الكلام رديًّا لم يُوجَد له قبول ، ولم تظهر عليه طلاوة، وإذا كان المعنى وسطًا، ورصفُ الكلامِ جيِّدًا؛ كان أحسن موقعًا وأطيب مُستَمعًا؛ فهو بمنزلة العِقد إذا جُعِلَ كُل خرزةٍ منه إلى ما يليقُ بها كان رائعًا في المرأى، وإن لم يكُن مُرتفعًا جليلاً، وإن اختلَّ نظمُهُ فضُمَّت الحبَّةُ منه إلى ما لا يليقُ بها اقتَحَمَتهُ العَينُ وإنْ كان فائِقًا ثمينًا "(١٣٨) .

تاسعًا: الإحْكَام:

ومن المفردات التي استخدمها الشُّعراء أثناء تعبيرهم عن معاناتهم الإبداعية: "إحكام القوافي" **يقول أبو تمام:**

وأنَّكَ أَحْكَمْتَ الذي بَيْنَ فِكْرَتِي ... وبَيْنَ القَوَافِي مِن ذِمَامٍ ومِنْ عَقْدِ

وأَصَّلْتَ شِعْرِي فَاعْتَلى رَونَقَ الضُّحَى ... ولولاكَ لمْ يظْهَرْ زَمَانًا مِنْ الغِمْدِ(١٣٩).

إحكام القافية يعني الرَّبط بين تمام الفكرة وصناعة القافية، التي تناسب المعنى وتعبِّر عنه، واستخدام العرب لكل تلك المُصطلحات كان مُحاولة لتوصيف العملية الإبداعية، ورسم صورة دقيقة لشكل العمل الإبداعي الجيِّد،

وهي مصطلحات نشأت نتيجة فهم لطبيعة اللغة، وكيفية وجود ألفاظ متلازمة، وأخرى مترادفة، فالمتقن للصناعة لابد أن يكون كالناسج والناظم، يُحسن ضم الألفاظ المناسبة لبعضها البعض، فإنَّ هذا العمل يساعد في توصيل المعنى، يقول الآمدي: "ألا ترى البُلغاء والفُصحاء لمَّا وصفوا ما يُستجاد ويُستحَبُّ من النثر والنظم قالوا: هذا كلامٌ يدلُّ بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض...أرادوا – بذلك– المعاني إذا وقعت ألفاظُها مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المُشاكِلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها: إمَّا على الاتفاق، أو التَّضاد، حسبما تُوجبُه قِسمة الكلام، وأكثر الشِّعر الجيِّد هذه سبيله"[١٤٠].

لقد وجد العرب أنَّ هناك علاقة تجمع بين ألفاظ اللغة، هذه العلاقة يجب أن تُستخدم في إضافة جماليات التنسيق والتأليف، بالإضافة لباقي الجماليات التي تُميّز صناعة الشِّعر؛ فالعرب كانوا في محاولات مستمرة لإضافة الجمال الفنِّي داخل العمل الإبداعي، فإذا كانت هذه المصطلحات السَّابقة متشابهة أو تحمل نفس المعنى أحيانًا، إلا أنَّ كُلَّ مُصطلحٍ منها كان يفتح زاوية رؤية جديدة داخل نافذة الإبداع.

المبحث الثَّالث:

مستويات الإبداع

طِبقًا لمعايير الجَودة التي وضعها الشُّعراء والُّنقاد لصناعة الشِّعر في كل مرحلة من مراحل تطور الشِّعر عبر الزمن قسَّموا الشُّعراء من حيث المُستوى الفنِّي إلى درجاتٍ، ووضعوا ذلك داخل معايير نقدية في أبيات من الشِّعر أو تعليقات من النَّثر، جاءت هذه التصنيفات بسيطة كبساطة البيئة العربية، ثم تطوَّرت على أيدي الشُّعراء والنُّقاد بتطوُّر الذِّهن العربي ونُموِّه، الذي حدث نتيجة ازدهار الثَّقافة العربية وانفتاح العلوم الذي حدث نتيجة التَّرجمات من اللغات الأخرى. لم يكن التَّعبير عن مفهوم الشُّعراء أو النُّقاد للشِّعر واضحًا طول الوقت، وإنما يمكن استنباط ذلك من خلال قضايا متنوعة عبَّروا عنها في ثنايا أشعارهم أو أحاديثهم، وطِبقًا لفهم العرب لصناعة الشِّعر سواء أكانت نَظمًا يُعمل الذهن ليأتي بالمعنى الدَّقيق والوزن المناسب، أو قريضًا يتلمس دقة النَّسج، وجودة الحبك والبعد عن الرَّجز، الذي يشين صاحبه بما تلمَّسوه فيه من ضعف وسهولة إنشاء .

كان الشَّاعر الجاهلي يُطلق مصطلح: "الفحل" على أفضل الشُّعراء صِياغةً للشِّعر، وكان الشُّعراء يَسعون لذلك اللقب بكثرة التَّنقيح والتَّثقيف حتى أُطلق على بعضهم مُصطلح: "عبيد الشِّعر" نتيجة لمبالغتهم في ذلك، ثم تغير ذلك المُصطلح؛ فالفحولة ولا شك "تعني طرازًا رفيعًا في السَّبك وطاقة كبيرة في الشَّاعرية، وسيطرة واثقة على المعاني"(١٤١). ولكن تلك الكلمة كانت تعني القوة التي تناقض صِفة اللين؛ فهي صِفة الفَرَس والجَمَل الذي يتفوَّق على ما عداهُ، ولكن تطوُّر الحياة غيَّر تلك المقاييس؛ فلم تُصبح الفُحولة مُناسبة لنعيم الحياة أو اتساع العَقل–النَّاتج عن الانفتاح على الثَّقافات الجديدة–إنما هي

صفة تُقارب غِلظة الجاهلية، وتناسب قسوة الحياة فيها، ولكن بعض النُّقاد والشُّعراء ظلُّوا يتمسَّكون بمُصطلح الفحولة في العُصور التي تلت العصر الجاهلي، يقصدون بها الحُكم لحساب فخامة الألفاظ على حساب جودة المعانى، وإنْ كان الشُّعراء في العصور التَّالية هذه ظلوا يستحضرون صورة الفحول في أذهانهم كتراث، يعني الجودة والاقتدار على الشِّعر، **يقول الصَّاحب بن عباد:**

إنْ قِسْتَ أَشْعَارَ الفُحُولِ بِحُسْنِهَا فَقِسْ القَتَادَ بِرَوضَةِ النِّسْرِينِ
وَإِلَيْكَ يَا كُوفِيُّ أَنشدْ واتَّئِدْ وأُجِدْ عَلى التَّطْرِيبِ والتَّلْحِينِ[١٤٢].

يقول الجاحظ: "الشُّعراء عندهم أربع طبقات: فأولهم الفَحل الخِنذيذ، والخِنذيذُ هو التَّام. قال الأصمعي:الفحولة، هم الرُّواة و دون الفَحل الخِنذيذ الشَّاعر المُفلِق، ودون ذلك الشَّاعر فقط، والرَّابع الشُّعرور"[١٤٣]. **يقول الشَّاعر:**

يَا رَابِعَ الشُّعَرَاءِ كَيفَ هَجَوتَنِي وَزَعَمْتَ أَنِّي مُفْحَمٌ لا أَنْطِقُ[١٤٤].

ويقول آخر:

يَا رَابِعَ الشُّعَرَاءِ فِيمَ هَجَوتَنِي أَظَنَنْتَ أَنِّي عَنْ هِجَائِكَ

والمُفْحَم: "قد يعلم كيفية الأوزان واختلافها، وكيفية التركيب، وهو لا يقدر على نظم الشِّعر"[١٤٦].

ويقول ابن الأعرابي:

الشُّعراء فاعلمنَّ أربعه: فشَاعرٌ يُنشِدُ وَسَطَ المَجمعه
وَشَاعِرٌ آخر لا يُجرَى مَعَه وشَاعِرٌ يقال خَمُر في دَعَه

قال الصَّولي فقال له إنسان وفيها بيت آخر: وشاعر مستوجب أن تصفعه، فضحك وقال هذا ما زيد. كثر أيضًا وصف الشَّاعر البارع المشهور بمصطلح المُفْلِق، **يقول أبو شبل الشِّعري:**

فَقِيلَ هَذَا شَاعِرٌ مُفلِقٌ لَهُ أَمَادِيحٌ ودِيوَانُ

قُلتُ امْرِؤ القَيسِ فقَالوا صَـهٍ فَقُلــتُ هَــذَا الشَّيـــخُ حَسَّـــانُ

قَـــالُوا ولا حَسَّـــانُ هـــذا إذا قلـــتُ فُـــذُو الرُّمـــةِ غَـــيلانُ

قَـالُوا السُّـلامِيُّ فَقُلْـتُ اطْبِقِـي ذَا مِحلِبَـــانِ الضِّـــرْعِ لبَّـــانُ

وإنَّمَــــا الشَّاعِـــرُ مُسْتَنْـــزَةٌ تَلْهــو بِــهِ النَّفْــسُ وبُسْتــانُ

إمَّـــا مُجيـــدٌّ فهـــو مُســـترفَدٌ أو بَـارِدُ الشِّعْـرِ فَصَفْعَـانُ(١٤٨)

والشَّاعر المُفلِق صفة كان يتَّسم بها المَطبوعون من الشُّعراء المُقتدرين على القَوافِي. وهذا الوصف قد استمر الشُّعراءُ والنُّقادُ في استخدامه في العصر العباسي، لكنَّ التَّغيرات التي شملت كل مظاهر الحياة العربية أَلْقَت ظِلالَها على صِناعة الشِّعر وعلى فَهم العرب لهذه الصِّناعة وبالتَّالي التَّعليقات النَّقدية التي كانت تَصف الشُّعراءَ وقُدرتَهم على صِناعة الشِّعر.

يَصِفُ المُتنبي المُدَّعين للشِّعر قائلاً:

إمَّـــا مُجيـــدٌّ فهـــو مُســـترفَدٌ أو بَـارِدُ الشِّعْـرِ فَصَفْعَـانُ(١٤٨)

أرى المُتشـاعرين غَـرُوا بِـذَمِّي ومَـنْ ذَا يَحْمَـدُ الـدَّاءَ العُضَـالا

ومَن يَ كُ ذَا فَمٍ مُرٍّ مَرِيـضٍ يَجِدْ مُرًّا بِـهِ المَـاءَ الـزُّلالا(١٤٩).

فهو لا يملك الذَّوق الفَنّي للصِّناعة تمامًا كالمريض الذي لا يُجيد التَّفرقة بين الجيِّد والردئ. "والمُتشاعرون هم الذين لا يُحسنون العربية، ولا يُجيدون التَّصرف بفصيح

الكلام"(١٥٠). قال عمر بن لجأ لابن عمٍ له: أنا أشعر منك، قال له، وكيف؟ قال: إني أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه، **قال وأنشد عمر بن لَجأ:**

وشِـعرٍ كَبَعْـرِ الكَـبشِ فَـرَّق بَينـه لِسَـانُ دَعـيٍّ فـي القَريـضِ دَخِيـلِ(١٥١).

فالدَّعي هنا هو من لا يُجيد سَبك الشِّعر، أما الشُّعراء الذين اقتدروا على القوافي فقد تعددت أوصاف إجادتهم، **قال أحد المُحدثين يمدح كاتبًا:**

وإذا جـرى قلـمٌ لـه فـي مُهْـرَقٍ عَجـلانَ فِـي رَفْلانِـهِ وَوَجِيفِـه

نَظَمْـتُ مَرَاشِـفُه قَلائِـدَ نُظِّمَـتْ بِنَفِـيسِ جَوْهَـرِ لَفْظِـهِ وَشَـرِيفِه

بِـدْعًا مِـن السِّـحْرِ الحَـلالِ تَوِلَّـدَتْ عَنْ ذِهْنِ مَصْقُولِ الذَّكَـاءِ مَشُوفِه

مَـثَلاً لِضَـارِبِهِ وَزَادَ مُسافـرٍ جُعِلَـتْ وتُحفَـةَ قَـادِمٍ لأَلِيفِـه(١٥٢)

المبحث الرَّابع:

شُرُوطُ الإبدَاعِ

استطاع الشُّعراء معرفة السُّبل التي تُؤدي بهم للقدرة على التَّحكم في ذلك الزَّمن للوصول إلى قوة الطَّبع، ولكن بشرط وجود المَوهبة في الأساس، وبالتَّالي تحوَّلَت صِياغَة الشِّعر إلى صِناعة احترافية يُجيد فيها الشُّعراء تَشكيل صُورهم، ومشاعرهم، وأفكارهم بالنَّحت في إطار الزَّمن، يقول ابن خلدون: "اعلم أن لِعمل الشِّعر وإحكام أدواته شُروطًا: أولها الحِفظ من جِنسه، أي من جِنس العرب حتى تَنشأ في النَّفسِ مَلكة ينسج على مِنوالها، ويتخير المَحفوظ من الحُرِّ النَّقي الكثير الأساليب، وهذا المَحفوظ المُختار أقل ما يكفي فيه شِعر شَاعرٍ من الفُحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة، وكثير، وذي الرُّمة، وجرير، وأبي نُوَاس، وحبيب والبُحتري، والرَّضي، وأبي فِراس"(١٥٣).

والعربي حين يَنشد مدرسة الرِّواية لا يذهب إلا للفحول من الشُّعراء؛ ذلك لأن إناء القريحة يَنضَحُ بما فيه من علم مُكتسب "فعلى مِقدار جَودة المَحفُوظ أو المَسموع تكون جَودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة المَلكة من بعدها، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترقى المَلكة الحاصلة؛ لأنَّ الطَّبع إنما ينسج على منوالها، وتنمو قوة الملكة بتغذيتها. وذلك أنَّ النفس وإنْ كانت في جبلَّتِها واحدة بالنَّوع فهي تختلف في البشر بالقوة والضَّعف في الإدراكات. واختلافها إنما هو باختلاف ما يَرِدُ عليها من الإدراكات والمَلكات والألوان، التي تكيفها من الخارج. فبهذه يتم وجودها، وتخرج من القوة إلى الفعل صُورتها. والملكات إنما تحصل على التدريج، فالمَلكة الشِّعرية تنشأ بحفظ الشِّعر"(١٥٤).

لقد طَبَّق العرب ذلك دون أدنى حاجة لنظرياتٍ تَشرَحُه، فالشِّعر يتشكل على لسان الشَّاعر كتشكيل الكلمات على لسان الطفل الصَّغير وقت تعلُّمه ،

وقد خلق الله هذا الطفل مهيَّئًا – في الأساس– على قدرة الكلام ، ولكن هذه القدرة لن تقوى إلا بالحفظ والدُّربة، وإلا ظلَّ النُّطق على لِسانه مجرَّد إيماءات صوتية متقطعة يتلعثمُ بها لِسانُه إلى الأبد. "ومن كان خاليًا من المحفوظ؛ فنظمُه قاصرٌ ردئٌ ولا يُعطيه الرَّونق والحَلاوة إلا كثرةُ المحفوظ، فمن قلَّ حفظه أو عَدُمَ لم يَكُن له شِعرٌ، وإنَّما هو نَظمٌ سَاقِطٌ، واجتناب الشِّعر أولى لمن لم يَكُن له محفوظٌ، ثم بعد الامتلاء من الحِفظ وشَحذِ القريحة للنَّسج على المنوال الذي يُقبلُ على الَّنظم وبالإكثار منه تَستَحكِم ملكَتُهُ وتَرسَخ"[١٥٥].

والعرب كانت قديما تذهب للبادية حين تعلمها لرواية الشِّعر، ليس لتَعلُّم فصاحَةِ الكَلام فقط، وإنَّما لمُعايشة أجواءِ البيئَةِ الصَّحراوية، ولاشك أنَّ هذه البيئة تغيرت بتغير ملامح الحياة في العصرين الأموي والعباسي، وبالتَّالي تغير مَقصِد الشُّعراء إلى البيئة الحضرية الجديدة من قصور وزروع وغيرها؛ فالشَّاعر يحتاج للعلم المَسمُوع من خلال حفظ ما يُروى له، وللكتاب المَنظُور من صَفحات الطبيعة "فلابد له من الخُلوة واستجادة المَكان المَنظور فيه من المياه والأزهار؛ لاستنارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السُّرور"[١٥٦].

يرى الجاحظ أن حفظ أشعار القدماء، ومعرفة الأنساب، والأيام من أهم عوامل ازدهار الشِّعر العربي، وأن النَّقص لم يدخل على أشعارهم إلا بتحول الشِّعر على لسان العجم، يقول:"ولما دخل النَّقص على كُلِّ شيء أخذ الشِّعر منه بنصيبه، ولما تحولت الدولة في العجم، والعجم لا تحوط بالأنساب، ولا تتحفظ المقامات"[١٥٧]. ثم واصل الجاحظ كلامه عن أسباب عدم حفظ العجم للأنساب والمقامات مشيرًا لقضية جديدة تفرَّد بها من بين النُّقاد؛ حيث ربط بين الفقر وجودة الطبع، والغنى وقلة الخاطر فقال:" لأن من كان في الرِّيف والكفاية، وكان مغمورًا بِسُكر الغِنى، كثر نسيانه، وقلَّت خواطره،

ومن احتاج تحرَكت همته، وكثر تنقيره، وعيب الغِنى أنه يُورث البُلدة، وفضيلة الفقر أنَّه يبعث الفِكر"(١٥٨).

والحقيقة أنَّ الفقر لا يصنع شاعرًا، فالشَّاعر يحتاج لمقومات أخرى أهمها فراغ البال وعدم تعكير الصفو، والدليل على ذلك تميُّز بعض الأغنياء بقول الشِّعر، كابن المعتز، والسعي وراء التَّكسب بالشِّعر لم يكن هدفه الأول جمع المال، ولكن التفوق على الأقران والنفوذ والشُّهرة كانت أهم دواعي الشِّعر عند بعض الشُّعراء المادحين.

تعتبر الأميَّة إحدى العوامل المؤثرة على الإبداع أيضًا عند العرب؛ فبها يتحقق فراغ الذِّهن عن الاحتاك بالطبيعة والتأثر بها، ولذلك أشار إبراهيم أنيس إلى موسيقية اللغة عند العرب يقول:" عني العرب إذن بموسيقية الكلام؛ لأنهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة، بل أهل سماع وإنشاد"(١٥٩). وموسيقى الكلام إنما هي انعكاس لأصوات الطبيعة في نفس وأذن الشُّعراء، هذا الانعكاس يتطلب صفاء الذهن والعقل من الشواغل، ومن هُنا جاء الرأي بدور الأمية في تهيئة الحالة الذهنية المناسبة لصياغة الشِّعرالأقرب إلى البديهة والفِطرة، من ذلك الشِّعر الذي يدخل فيه تعقيد العِلم.

لقد خلق الله الإنسان بقدرة طبيعية على تذوق الجمال؛ فالإحساس موجود عند الجميع، ولكن القُدرة على التَّعبير- عن هذا الجَمال، وعن مَكنون النَّفس الإنسانية تختلف باختلاف تلك الموهبة الفطرية، وهذا ما يميز الشُّعراء دون غيرهم، فهم يرون الوجود بصورة لم يرها بها غيرهم، ويركبون جناح الشُّعور والخيال، فيعبرون الزمن، ويرون ما وراء الطَّبيعة، وهم في ذلك لا يحتاجون لعلم يُدرَّس "فالرَّجل الفِطري يستطيع بإحساسه أن يَخلق أجمل الشِّعر، يصوغه من مشاعره ومعطيات حواسه، وهو ليس في حاجة إلى عقل مُكون ناضج يرى جوانب الأشياء كلها، ولا يحكم إلا عن استقصاء، ومن

الثابت أنَّ الشِّعر لا يحتاج إلى معرفة كبيرة بالحياة، ونظرٍ فيها. ربما كان الجَهل أكثر مواتاةً له. وكثيرًا ما يكون أجوده أشده سذاجة"(١٦٠).

جزء من هذا الكلام صحيح؛ لأنَّ الشاعر لا يحتاج أنْ يفهم الكيمياء، أو الطب، أو الجغرافيا مثلاً؛ فلن تفيده في صناعة الشِّعر، ينطبق ذلك أيضًا على القراءة والكتابة، بل إن هذه العلوم ربما شوَّشَت ذهن الشَّاعر بما لا يهمه، لكن الشَّاعر مع ذلك في احتياج للعلم الذي يهمه وهو"علم الشِّعر" وكل ما يخص صِناعة الشِّعر من حفظ للأشعار، وتدريب على فَصَاحة القول، وبالتالي شَحذ القريحة على الأوزان الصَّحيحة، والمَعاني الجميلة، والألفاظ الرَّصينة والجَزْلَة، تلك هي العلوم التي يحتاج إليها الشَّاعر. ولو كان لا يحتاج لعلم مطلقًا لما وجدنا فارقًا بين شِعر الشُّعراء، أو بين تلك المَعرفة الضَّيقة، التي تَنطِقُ بها قصائد الشَّاعر الجاهلي، والمعرفة الواسعة عند ذلك الشَّاعر العباسي، كأبي العلاء مثلا، الحقيقة أنَّه لابد من المعرفة خاصة التي تغذي عملية الإبداع عند الشُّعراء.

المبحث الخامس:

مهمة الإبداع

كانت هناك رؤية خاصة لمهمة الشِّعر عند الشُّعراء؛ فهم يعرفون أنَّهم لا يُبدعون اعتباطًا، وقد كانت مجموعة منهم ترى أن للشِّعر مهمةً أخلاقيةً وعلميةً ناتجةً من مخزونهم الدِّيني وفهمهم لمهمة الشِّعر كما قال عمر بن الخطاب- ﷺ وأرضاه-: "أفضل صِناعات الرَّجل الأبيات من الشِّعر يُقَدِّمُها في حاجاته، يستعطف بها قلب الكريم، ويستميل بها قلب اللئيم"(١٦١). وللفلاسفة رأيهم في مهمة الإبداع، **يقول ابن سينا**: "إنَّ العرب كانت تقول الشِّعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النَّفس أمرًا من الأمور تعدُ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبِّه كل شيء؛ لتعجب بحسن التشبيه"(١٦٢). فكأنما كان الشِّعر أداة للاستمتاع الفني.

إنَّ الشُّعراء بشرٌ مثل كُلِّ البشر؛ منهم صاحب الأخلاق الطَّيبة، ومنهم صاحب الأخلاق الخبيثة، وبالتالي فإن عملية الإبداع داخل كل منهم تتضح بما في أنفسهم من علم وأخلاق "فعملية النَّظم إنَّما هي صياغةٌ لانفعال نفسي بمجموعة من القِيم، أو محاولة لتصوير وتأكيد مجموعة من الخِصال الأخلاقية، هذه الصِّياغة بقدر ما تُبهج المُبدِع؛ لأنها تكشف له ما كان دفينًا، تُبهج المُتلَقِّي؛ لأنَّها تعرف ما كان يعرفه، ومن هُنا يُصبح للصِّدق معناه الأعمق، إذا كان المبدع صادقًا مع نفسه كان قادرًا على التأثير في الآخرين، وبالتالي إمتاعهم بشيء من المعرفة، فيعلِّمهم ويمتعهم في آن واحد"(١٦٣). ومن هنا فإنَّ الشَّاعر يكون في مقام العالم أو الفيلسوف، وهو كالأنبياء يحمل نُصوصَه الشِّعرية كأنها كتابُه المقدس، الذي يهدي به البشر ويُعلِّمهم.

فطن ابن سلام بذوقه الأدبي السَّليم إلى اختلاف هؤلاء الشُّعراء – أصحاب الأخلاق الفاضلة– عن غيرهم؛ "فهم إنسانيون قالوا الشِّعر لشِفاء نفوسهم مما تَجِد"[١٦٤]. واتَّسموا بالصِّدق في نقل مشاعرهم للناس، وكان منهم من يفخر ببعده عن فُحش القول، **يقول ابن الرُّومي:**

إنِّي وإن كُنتُ شاعرًا لَسِنًا … أمْلُكُ قَولَ الخَنَا لأَجْتَنِبَه[١٦٥].

ومن هُنا فليس هناك عجبٌ أن يُشبِّه الشَّاعر نفسه بالنَّبي، يقول المتنبي:

أَنَا تِرْبُ النَّدَى وَرَبُّ القَوَافي … وَسِمَامُ العِدى وَغَيظُ

أَنَا في أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللَّـ … ـهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ في

ويقول ابن الرُّومي هاجيًا:

يا نَ◌َبيَّ اللهِ في الشِّعـ … ـرِ ويَا عِيسَى ابنُ مَرْيَم

أَنْتَ مِنْ أَشْعَرِ خَلْقِ الـ … ـله مَا لَمْ تَتَكَلَّمْ[١٦٨].

وهكذا تتشابه مفردات الشُّعراء التي تحمل أفكارًا متطابقة؛ فتشبيههم أنفسم بالأنبياء وقصائدهم بالسُّور أمرٌ منتشرٌ فيما بينهم. **يقول ابن هانئ:**

تَنَبَّأَ المُتَنَبِّي فِيكُم عُصُرَا … ولَو رَأى رَأَيكُم فِي شِعْرِهِ كَفَرَا

مَهْلاً فَلا المُتَنَبِّي بِالنَّبي ولا … أَعُدُّ أَمْثَالَهُ في شِعْرِهِ السُّوَرَا[١٦٩].

هكذا أضفى الإسلام مفرداته ومفاهيمه وأخلاقه على أنفس الشُّعراء وعقولهم، وبالتَّالي على الإبداع نفسه "فجاءت أشعار الإسلاميين أرقَّ من أشعار الجاهليين، وأشعار المُحدثين ألطف من أشعار المتقدمين، وأشعار المُولدين أبدع من أشعار المُحدثين، وكانت أشعار العصرين أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين؛ لانتهائها لأبعد غايات الحُسن، وبلوغها أقصى غايات الجودة والظرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدِّ الشِّعر إلى السِّحر، فكأن الزَّمان ادَّخر لنا من نتائج

خواطرهم، وثمرات قرائحهم، وأبكار أفكارهم أتمَّ الألفاظ والمعاني، واستيفاء البراعة، وأوفرها من كمال الصُّنعة، ورونق الطلاوة"(١٧٠).

لقد استقى الشُّعراء المُسلمون المنهج الإسلامي ومبادئه في تحديدهم لمهام شِعرهم وأساليبه وأغراضه، وبالتَّالي على الألفاظ المُستخدَمة في صِياغته، وقد ظهر ذلك في كثير من الآراء والتعليقات النَّثرية والشِّعرية التي خَرجَت من أفواه الشُّعراء أو النُّقاد. فحينما نَصَحَ معاوية عبد الرَّحمن بن الحكم بن أبي العاص قال: "قد رأيتُكَ تُعجَبُ بالشِّعرِ، فإذا فعلتَ فإياك والتَّشبيب بالنِّساء؛ فتُعِرَّ الشَّريفَةَ، وتَرمِي العَفِيفَةَ، وتُقِرُّ على نَفسِك بالفضيحة، وإيَّاك والهِجاء فإنَّك تُحنق به كريمًا، وتستثير لَئِيمًا. وإيَّاك والمَدح؛ فإنَّه كَسبُ الوِقاح، وطُعمة السؤال، ولكنْ افخر بمفاخِرِ قومِك، وقُلْ من الأمثال ما تُزيِّنْ به نفسك وشِعرك، وتؤدِّب به غيرك...فالشِّعر أدنى مروءة السَّري، وأفضل مروءة الدَّني"(١٧١).

هذا المنهج الأخلاقي في الشِّعر، قد بدأ مُنذُ الجاهلية؛ فالأخلاق ولدت في الضَّمير الإنساني قَبل نُزولِ الأديان، ولكنَّ محاسن هذه الأخلاق قد ازدادت، وكثر معتنقوها بعد ظهور الإسلام وتأكيده على مكارم الأخلاق. وقد ذكر ذلك ابن سلاَّم حينما قال: "فكان من الشُّعراء من يتألَّهُ في جاهليته ويتعفَّفُ في شِعره، ولا يستبهرُ بالفواحش، ولا يَتهكَّمُ في الهِجاء.. ومنهم من كان يَنعِي نَفْسَهُ ويَتعهَّر"(١٧٢).

لاشكَّ أن إحدى مُهِمَّات الإبداع الشِّعر مُنذُ القِدَم هي إمتاع ذات المُبدع وإشعاره بقيمته "وأحد الدَّواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقًا في حاجتنا إلى الشُّعور بأنَّنا ضَروريون بالإضافة إلى العالم.. فهو أيضًا هروب من الواقع، ووسيلة من وسائل التَّغلب على الحقيقة"(١٧٣). وهذا حقيقي؛ فحالة الإمتاع التي يُحدثها الشِّعر عند الإنسان تستطيع إخراجه من واقعه مهما كان مُؤلمًا لعالم آخر يُصَوِّرُهُ الشَّاعرُ بشِعره ، وينقل روح المُتلقي لعَالم الفن والجمال، والشَّاعر

في حالته الإبداعية يَخرجُ من حَيّز الوجود الضَّيق إلى عَالم الصُّور والخَيال، فيشعر بحالة وجدانية جديدة مليئة بالسَّعادة والارتياح "فالشِّعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورة أم مُستحضَرة في الذِّهن. وهو بالنِّسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نَسَقٍ خَاص، إنها تصَوُّراتٌ تستمتع الحواسُ باستحضارها، وإلا كان شيئًا مملاً، وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر التي تجتذب الشَّاعر، بل إنَّ المَلمس والرَّائحة والطَّعم لَتتداخل مع الشَّكل واللون في الصُّورة الشِّعرية؛ لأنَّ المُتلَقِّي لا يَنفُذ إلى الطَّبيعة من خِلال النَّظر فحسب"(١٧٤).

يَصف السَّري الرَّفاء شِعره بعد أن عني به بالصَّقل والتَّهذيب، هو في صفحة السَّماء كأنَّهُ درُّ السَّحاب، فإذا سمعه العاقل طار عقله من شدة التَّعجب والاندهاش. **يقول:**

لَفْظٌ صَقَلْتُ مُتُونَهُ فَكَأَنَّهُ	**في مُشرِقَاتِ النَّظمِ دَرُّ سَّحابِ**
وكَأَنَّمَا أَجريتُ في صَفَحَاتِه	**حُرُّ اللُّجَينِ وخَالِصَ الزِّرْيَابِ**
وَقَطَعْتُ فِيهِ شَبِيبَةً لَمْ تَشْتَغِلْ	**عن حُسنِهِ بِصَبًا ولا بِتَصَابي**
وإذَا تَرَقْرَقَ في الصَّحِيفَةِ مَاؤهُ	**عَبَقُ النَّسِيمِ فَذَاكَ مَاءُ شَبَابي**

لقد أحاط العرب الشِّعر بنوع من القَداسة والاحترام، وعلموا أنَّه ينطق بحكمة، قد لا يجدونها إلا فيه، تلك الحكمة تجعلهم يفهمون الحياة، ويُفَسِّرون ما غَمض لهم من الوجود "وقد ذهب بعضُ النُّقاد إلى القَول بأنَّ الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة؛ وذلك لأنَّ الفنَّان بعملية الفَنِّ قادِرٌ على أن يُزيلَ التَّناقضَ بين الذَّات والموضوع أو بين الرُّوح والمادة"(١٧٦). وهو بخبرته التي تَراكَمت عَبْرَ الزَّمن، من خلال ما تعلَّمه مِن كِتاب الكَون المَنْظُور، وما سَمِعَهُ مِن النَّاسِ، وما تأمَّله في الكون استطاع أن يُكَوِّنَ رَصِيدًا من الخبرات

المُتراكمة، التي تُمِدُّه بجسور من الأفكار والتَّفسيرات لِمَا غَمُضَ، ويستطيع من خلال شِعره "الكشف السَّرِيع لجوهر الوجود قبل أنْ تُمَزِّقَهُ الحَواس وتُشتِّتَهُ، وقبل أن يَحبسَه العقلُ في العلاقات المَنطقية، وقبل أن يَضُمَّهُ في التَّركيبات العِلمية، ولهذا السَّبب يكون في آنٍ واحدٍ علمًا وتحريرًا من كل نظام عِلمي، هو شعاع من نور وفي آن واحد نار مُحرقة؛ لأنَّه بالقِياس إلى المَعرفة الحِسّية كما بالقياس إلى المعرفة العلمية المُتجمِّدة في منطوقاتها المنطقية، تحرير وتطهير "(١٧٧).

يقول ابن سكرَّة في وصف الشِّعر:

والشِّعرُ نَارٌ بِلا دُخَانِ ... ولْلقَوَافي رُقىً لَطِيفَه(١٧٨).

والسُّؤال: لماذا يصنع الشِّعر كل ذلك التَّأثير؛ إلا إذا كان يَملِك قوةَ العلم في التَّأثير على العَقل، **يَقول ابن رشِيق القيرواني:**

الشِّعْرُ شَيءٌ حَسَنٌ ... لَيْسَ بِهِ مِنْ حرَجِ

أَقَلُّ مَا فِيهِ ذَهَا ... بُ الهَمِّ عَن نَفْسِ الشَّجِي

يَحْكِمُ فِي لَطَافَةٍ ... حَلَّ عُقُودِ الحِجَجِ(١٧٩)

كان الشِّعر هو عِلم العرب الأول، الذي ينطق بحكمة عقولهم التي تعمل بالفطرة. **يقول الجرجاني مادحًا:**

إنِّي رَأَيْتُكَ أَعْلَى النَّاسِ مَنزلةً ... في العِلمِ والشِّعرِ والآرَاءِ والفِطَنِ(١٨٠)

إنَّ العلم والفن متشابهان في أداء المُهمَّة؛ فكلاهما مُفسِّرٌ للوجود، وكلاهما يَمرُّ بمرحلة إبداع، في اكتشاف التَّفسير، أو طريقة التَّفسير، لذلك فإن الشِّعر عند الفلاسفة "هو لون من ألوان المعرفة النَّفسانية– إنَّ صَحَّ التَّعبيرالتي تعتمد على الكشف" فالصُّورة التي يُقدِّمُها الشَّاعر بقصد الاستحسان أو التَّقزُّز، على حسب ما تقتضيه الحقيقة البُرهانية المُراد توصيلها إلى العامي، تستدعى

خبرات سابقة تكون لدى المُتلقِّي، تجعله يقارن بين الصُّورة وما يماثلها"[١٨١].
وإن التخييل الشِّعري لا يماثل التَّصديق البُرهاني المنطقي ؛كما حرص الفلاسفة على ذلك- لأن تصديق الشِّعر لا يعتمد في الغالب على منطق، وإنَّما على قوى الشِّعر العجيبة المتمثِّلة في جُيوشِ الإبداع من ألفاظ ومعانٍ ووزن وإيقاع وربما حكمة أيضًا.

وإنَّه "لما كان استكمال الإنسان - من جهة ما هو إنسان ذو عقل- هو أن يَعلمَ الحَقَّ لأجل نفسه، والخير لأجل العمل به واقتباسِه، وكانت الفطرة الأولى والبديهة من الإنسان وحدها وكيل المعونة على ذلك، وكان جُلُّ ما يحصل له من ذلك إنما يحصل بالاكتساب.. وجب أن يكون الإنسان يبتدئ أولاً فيَعلَم كيف يكون له اكتساب المجهول من المعلوم"[١٨٢]. والشِّعر هو أداة اختراق المجهول وذلك بما أُعطى من قوة الخيال التي تَنشَطُ بتحريك الانفعال عند الإنسان، فهو "حدث وجداني أو عاطفي، حدث ينبع من نفس صاحبه، ومن عقله، ومن كل حواسه، ودخائله النفسية والفكرية الظاهرية والباطنية، حدث عاشَهُ أوضَحَ ما تكون المعيشة، عاشه في تَرَيُّثٍ وبطءٍ، يتأمل منه متنقلاً من جزءٍ إلى جزءٍ متمهلاً كمن يصعد إلى قمة جبل شامخ، فهو لا يجري متسرعًا نحو غايته بل يسير بطيئًا ويرتاح قليلاً من حين إلى حين"[١٨٣].

المبحث السَّادس:

المُعانَاةُ الإبدَاعِيَّةُ

في أثناء حديث الشُّعراء عن صِناعَة الشِّعر، كان لهم السَّبق عن العلوم الحديثة التي تدرس طبيعة الشِّعر ومصدره، والحال التي يكون عليها الشُّعراء أثناء الكتابة؛ فقد تناول الشُّعراء في كَثيرٍ من أشعارهم المُعاناة الإبداعية، التي يعيشُها الشُّعراء أثناء لحظات الإبداع، بل والدَّواعِي التي تَستَحِثُّ الشِّعر عندهم، وكيف يجب على الشَّاعر أن يستغل تلك اللحظات، وماذا يفعل لكي لا تتفَلَّت القصيدةُ من يده، وما الذي يَعوقُ الإبداع ويُفسدُ على الشَّاعِر قصيدته.

وقد أبدى الشُّعراءُ فهمهم لضرورة فراغ الذِّهن للإبداع، وعدم تشوش الفِكر بأي من المُزعجات العقلية، التي تُفسد عليهم حالة الصَّفاء، **التي يحتاجها المُبدع أثناء النَّظم يقول المعتمد بن عباد:**

تكلَّفتُهُ أَبْغِي بِهِ لَكَ سَلْوَةً   فَلَيسَ يُجِيدُ الِّشعْرَ مُشْتَرَك اللُّبِّ[١٨٤].

وهكذا أدى اختلاط الفكر إلى عدم جودة الشِّعر وتكلُّفِه، لقد اعتنى الشُّعراء القُدامى بتحسس العملية الإبداعية وفهم كل تفاصيلها، ومن خلال ذلك الفهم عرفوا كيف ومتى يُجيدون العزف على آلة القريحة التي وهبها الله لهم. إنَّ هذا الفهم وما يتلوه من تصرُّف هو من ذات الموهبة، إلا أن بعض الشُّعراء ينمونها بالدِّراسة والدُّربة –كلٌّ على حسب قدرته واجتهاده– وبعضهم من يُهملها فتضمر وتضعف، إنَّ الوعي بأن الشِّعر صناعة، شكَّل فهم الشُّعراء للشُّعور، فهو المادة التي تقوم عليها هذه الصِّناعة، ولا يتم تشكيلها إلا تحت ظروف معينة؛ فالشِّعر لا يأتي إلا إذا انفعل الشَّاعر. وبذلك تكون عملية النَّظم صِياغة لانفعال نفسي، هذا الانفعال يأتي نتيجة حساسية الشَّاعر نحو العَالم الذي فيه،

وهو ما يسمى بالإلهام أو الإبداع "وهو ينبثق من اللاوعي نتيجة مكبوتات انفعالية تظهر على السَّطح عبر قناة إبداعية ما"(١٨٥).

فالشَّاعر ينفعل بشيء ما في الكون مثل جمال الطَّبيعة، أو يَغرق في شعور ذاتي، أو فكر ما لكنه لا ينفصل عن الكون في نفس الوقت. هذا الانفعال يضع الشَّاعر في حالة بين الوعي واللاوعي، والمسافة بين الوعي واللاوعي هذه، وكيفية استخدام الشَّاعر لها أثناء الصِّياغة تصنع الفارق بين شَاعرٍ وآخر، وقصيدة وأخرى" فالعمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحُلم، ويحقق من الرَّغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحُلم. وهو كذلك يتخذ من الرُّموز والصُّور ما يُنَفِّس عن هذه الرَّغبات، ويخلق بين هذه الرموز، وفي لحظة خُروج هذه الصُّور، التي يتم تشكيلها في هذه الحالة تحدث حالة المُتعة عند الفنان، فكأن خُروج القصيدة هو حالة ميلاد يشهدها الكون مُشاركًا الشَّاعر حالة العزف على آلة الإحساس الموهوبة له دون غيره. فقد خلق الله الشُّعراء بإحساس مختلف عن بقية البشر. وما سُمي الشَّاعر بذلك؛ إلا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره من النَّاس؛ فإحساس الشَّاعر أشبه بجهاز التَّصوير، ولكنَّه ليس جهاز تصوير للأشكال فقط، وإنما يصوِّر الانفعالات والأحاسيس، ويصوِّر اللامرئي من عالم الخيال، فيظهره للوجود بشكل يستمتع به المُتلَقِّي ويفهمه، ويطرب له. "والشَّاعر يقوم باستعادة الصُّور الحِسيَّة المختزنة، وربما المعاني المُدرَكة من تِلك الصُّور أيضًا، ثم يعيد تشكيلها من جديد على نحو يخالف الواقع أو يشابهه، إذ لا يشُترط في هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذيبه المهم أن يُحقق الاستجابة النَّفسية المطلوب تحقيقها"(١٨٦).

هذه الحالة الإبداعية التي يكون عليها الشَّاعر مُنفَعِلاً، قد لا يلاحظها البعض، فكأنما ذهب صاحبها في عالم آخر، وهذا ما جعل ابن سينا يشي في كلامه بأن "التَّخيل الإبداعي، أو عملية الإبداع الشِّعري نوع من "الفيض" أو "الوحي" أو "الإلهام الغامض" ومثل هذه النَّظرة تجعل الشَّاعر في مكانة قريبة من النبوة؛ لأنَّه يتلقى هذا الإلهام أو هذه الإدراكات وقت اليقظة، لكنَّه يتلقَّى منها ما تهيؤه له طبيعتُه واستعدادُه الفطري وعاداته وخُلقُه، وهذه الإدراكات تتحقق دفعة واحدة، أو فيما يُشبه الوثبة أو الدَّفقة التي تتمُّ بشكلٍ غير مقصود، ومن هُنا لا تنبث النَّفس أن تتروى فيما تنقذه من هذه الومضات بالضَّبط الواعي"(١٨٧).

يجب على الشَّاعر استغلال الفرصة التي يواتيه الشعر فيها. يصف الجرجاني بلاغته التي عُرف بها في النَّثر والشِّعر جميعًا، **يقول:**

ولا ذَنْبَ للأَفْكَارِ أَنْتَ تَرَكْتَهَا ... إذا احْتَشَدَتْ لَمْ تَنْتَفِعْ باحتِشَادِهَا

سَبَقْتَ بأَفْرَادِ المَعَاني وأَلَّفَتْ ... خَوَاطِرُكَ الأَلْفَاظَ بَعْدَ شِرَادِهَا

فَإنْ نَحْنُ حَاوَلْنَا اختِرَاعَ بَدِيعَةٍ ... حَصَلْنَا على مَسْرُوقِهَا وَمُعَادِهَا(١٨٨)

ومن خلال تتبع عملية الإبداع مُنذ نشأتها، عرف العرب أن هناك دواعيًا تحثُّ على الشِّعر، يقول ابن قتيبة: "وللشِّعر دواعٍ تحثُّ البطئ، وتبعث المتكلف، منها: الطَّمع، ومنها الشوق، ومنها الشَّراب، ومنها الطَّرب، ومنها الغضب". وذكر ابن قتيبة كثيرًا من القصص التي يُستدل بها على أن الحافز الشُّعوري، هو الذي يؤدي بالشَّاعر لصِياغة الشِّعر، بل وإلى تجويده. يقول: "وهذه عندي قصة الكميت في مديحه بني أمية وآل أبي طالب، فإنه كان يتشيَّع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى، وشِعره في بني أمية أجود منه في

الطَّالبيين، ولا أرى عِلَّةَ ذلك إلا قوة أسباب الطَّمع، وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة"(١٨٩).

أدرك الشُّعراء من خلال ذلك كيف يستحثون قيثارة الإبداع عندهم من خلال تحريك محفزاتها "قيل لكثير: يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشِّعر، قال: أطوف في الرِّباع المَخليَّة، والرِّياض المُعشبة فيسهلُ عليَّ أرصنُه، ويُسرع أحسنُه، ويُقال أيضًا أنَّه لم يُستدع شاردُ الشِّعر بمثل الماء الجاري، والشَّرف العالي، والمكان الخَضِر الخَالي.. وقال عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سُهيَّة هل تقول الآن شِعرًا، فقال: كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشِّعر من هذه، وقِيل للشنفري حين أُسر: أنشد شِعرًا. فقال: الإنشاد على حين المَسَرَّة"(١٩٠).

وقد اتفق الجرجاني مع ابن قتيبة على هذه الاعتقادات. قال: "وترى رِقَّة الشِّعر أكثر ما تأتيك من قِبَل العاشق المتيم، والغَزِل المُتهالك، فإن اتفقت لك الدَّمَاثة والصَّبابة، وانضاف الطَّبع إلى الغزل، فقد جُمعت لك الرِّقة من أطرافها."(١٩١). هذا الفهم من الجرجاني يُعدُّ تشريحًا دقيقًا لأسباب رِقة الشِّعر، وذلك بالجمع بين أسباب العزف على أوتار هذه الرِّقة من صبابة أو غزل. لقد وصل هذا الفهم الدَّقيق للعملية الإبداعية عند العرب لدرجة أنهم استطاعوا رصد أوقات اليوم التي تستحث الشِّعر عند الإنسان. يقول ابن قتيبة: "وللشِّعر أوقاتٌ يُسرع فيها أُتيهُ، ويسمح فيها أبيُّهُ منها أول الليل، وقبل تغشي الكرى، ومنها صدر النَّهار قبل الغداء"(١٩٢).

وهذه الأوقات العامة، وجدوا أن فيها أوقاتًا خاصة أيضًا منها: "شرب الدَّواء، والخُلوة في الحبس والمسير"(١٩٣). قال بشر بن المعتمر – فيما نقله العسكري–: "خُذ من نفسك ساعة لنشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها لك؛ فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهرًا وأشرف حُسنًا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في

الصُّدور، وأسلم من فاحشِ الخطأ، وأجلب لكلِّ غُرَّة من لفظٍ كريمٍ، ومعنى بديع. واعلم أنْ ذلك أجدى عليك مما يُعطيك يومك الأطول بالكدِّ والمطالبة والمجاهدة والتَّكلف والمُعاودة؛ ومهما أخطأك لم يخُطئك أنْ يكون مقبولاً قصدًا، وخفيفًا على اللسان سهلا؛ وكما خرج عن ينبوعه، ونجم من معدنه"[(١٩٤)].

عرف العرب القدماء أيضًا أن الشِّعر يختلف قوة وضعفًا من شَاعر لآخر لاختلاف الأسباب السَّابقة، ولكنهم أمعنوا في فهم العملية الإبداعية للدرجة التي استطاعوا بها فهم اختلاف أشعار الشَّاعر نفسه، يقول ابن قتيبة: "وللشِّعر تاراتٌ يبعد فيها قريضُهُ ويُستصعب فيها ريِّضُه"[(١٩٥)]. وبفهمهم لدواعي الشِّعر كانوا يستحثون تلك الأوقات، التي يواتيهم فيها بمزيد من أسبابه الدَّاعية إليه، فإذا كان الشُّعور داعيًا استزادوا بطرق الأماكن الخالية، أو المياه الجارية، وغيرها وبالتَّالي تحول الشِّعر بهذا الفهم إلى صناعة، قد يُفسِّر ذلك قول أبي العتاهية عن نفسه: "لو شِئتُ أنْ أجعل كلامي كله شعرًا لفعلت"[(١٩٦)]. ولا يكون ذلك إلا لفهمه كيف ومتى يقول الشِّعر "وربما لم يُغالِ في قوله هذا، فقد روي: أنه كان حُلوَ الإنشاد، مليحَ الحركات، شديد الطَّرب، أقدر الناس على وزن الكلام، حتى أنَّه كان يتكلم بالشِّعر في جميع حالاته، ويخاطب جميع النَّاس"[(١٩٧)].

إنَّ الشِّعرَ تعبيرٌ عن مكنون النَّفس؛ فهو مرآةٌ لنفس صاحبه، ولذلك فهو متفاوت في القوَّة، والضَّعف، والجودة، والرَّداءة؛ فالحالة الانفعالية تتذبذب – طبقًا لدوافعها ومحركاتها– وبالتالي ينشأ الاختلاف ربما داخل القصيدة الواحدة. ومع الاتفاق أنَّ أبا العتاهية كان من أفضل شُعراء عصره فقد قيل عنه: إنَّه كثير السَّاقط المرزول.. وأيد ذلك الأصمعي بقوله: "شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيه الجوهر والذهب والتراب والخزف والنوى"[(١٩٨)].

ولعلم الشُّعراء بهذه المسألة، فهم دائمو التَّثقيف والتَّنقيح "فالموضوع الذي أنتجه الفنان–حتى لو ظهر في عيون الآخرين كأنه كامل الخلق– هو لدى منتجه موضوع نظر دائم"(١٩٩). هذا التثقيف للقصيدة لا يكون في المرحلة النِّهائية بعد صِياغة القصيدة فقط، وإنَّما قد يكون داخل العملية الإبداعية نفسها" فالشَّاعر يُبدع القصيدة بيتًا بيتًا، وربما جزءًا جزءًا، أو قِسمًا قِسمًا على خِلاف ما يقول علم النَّفس بأنَّ "الشَّاعر لا يُبدِع القصيدة بيتًا بيتًا، بل يُبدِعُها قسمًا قسمًا، فهو يمضي في شكل وثَبَات، في كل وثبة تُشرق عليه مجموعة من الأبيات دَفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشَّاعر قليلاً أو كثيراً"(٢٠٠).

لقد أدرك الشُّعراء العرب مراحلَ الإبداع منذ لحظة الخاطرة الأولى، **يقول الجاحظ:** "فإن ابتليت بأنَّ تتكلف القول وتتعاطى الصَّنعة، ولم تسمح لك الطِّباعُ في أول وَهْلَة، وتعاصَى عليك إجَالة الفكرة، فلا تَعجل ولا تضجر، ودَعهُ بياضَ يومك وسوادَ ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنَّك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصِّناعة على عرق"(٢٠١). فاشترَط الجاحظ وجود القريحة أولاً، ثم اختيار الوقت الذي يجود فيه الإبداع، إذن فتأجيل الفكرة للوقت المناسب، يعني إمكانية تقسيم مراحل الإبداع والتحكم في زمنه. ذكر أبو هلال العسكري – في ذلك الشَّأن– قول بشر بن المعتمر في صحيفته: "فإنْ ابتليت بتكلف القول وتعاطي الصِّناعة، ولم تسمح لك الطَّبيعة في أول وهلة، وتعصَّى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ودَعْهُ سحابة يومك ولا تضجر، وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إنْ كانت هناك طبيعة، وجريت من الصِّناعة على عرق وهي المنزلة الثَّانية، فإنْ تَمَنَّع عليك بعد ذلك مع ترويج الخاطر، وطول الإمهال، فالمنزلة الثانية أن تتحول عن هذه الصِّناعة إلى أشهى الصِّناعات

إليك، وأخفها عليك، فإنْ لم تشبهها إلا وبينكما نسب، ولا يحنُّ إلا ما شاكله، وإن كانت المُشاكلة قد تكون في طبقات؛ فإن النفوس لا تجود بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرَّهبة، كما تجود مع الرَّغبة والمحبة"(٢٠٢).

وقد قسم الفلاسفة – خاصة ابن سينا– عملية الإبداع إلى مرحلتين "الأولى وتمثل ومضات تلقائية غامضة تتم دفعة واحدة، أما الثانية فهي عملية التَّنظيم والضبط لهذه الومضات التِّلقائية بإخضاعها للعقل بحيث تصبح عملية التخيل عملية واعية ومقصودة لتُحدِث –بدورها– تأثيرًا مقصودًا، ويتحول الشِّعر إلى صِناعة منطقية أو قياسٍ عقلي، إلا أنَّه يَظَلُّ قياسًا له طبيعته الخاصة التي تميز سائر الأقيسة المنطقية الأخرى؛ ذلك لأن الشِّعر–بوصفه نتاجًا للمتخيلة، التي تعد المحاكاة قوام عمله– نشاط محاكٍ بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة؛ فالشِّعر لا يعبِّر عن الشَّيء بلفظه، وإنَّما بلفظ ما يُحاكيه"(٢٠٣). والمسافة بين المرحلتين زمن يضيق ويتسع حسب قدرة الشَّاعر على الإبداع، فكلما تضاءل ذلك الزَّمن كان دليلاً على جودة القريحة، وقوة الطبع عند ذلك المُبدع؛ فطِبقًا لذلك تتم عملية تَحكُّم عقل الشَّاعر في عملية الإبداع، وهو ما يعني صِناعة الخاطرة أو الفكرة.

يُرجِع السَّري الرَّفاء ضَعف الإبداع إلى تَعثُّر الفكر أثناء العملية الإبداعية، فجودة الطبع تعني تساوي قوة الانفعال الإبداعي مع سُرعة التفكير المُدرَّب على جودة البلاغة المختزنة في عقل الشَّاعر، من خلال السَّمع والرِّواية. **يقول هاجيًا:**

وشـرُّ الشِّعر مَا أدَّاهُ فِكرٌ ... تعثَّر بين كدٍّ واعْتِسَافِ

سَأَشْفي الشِّعْرَ مِنْكَ بِنَظْمِ شِعْرٍ ... تَبِيتُ لَهُ عَلَىَّ مِثْلَ الأَثَافي(٢٠٤).

وأثناء عملية التَّفكير هذه قد يفقد الشَّاعر بيتًا جميلاً لم يستطع صياغته في حينه، فيأسف عليه، وتتبقى أبياتٌ قوية تمثله وأبياتٌ أخرى ضعيفة، لا يجد نفسه فيها كلما نظر إليها شَعَرَ وكأنها تهينه، **يقول الشَّاعر:**

بِنَا أَنْتَ مِن بيتٍ وحولَكَ لَذَّةٌ وظِلُّكَ لَو يُسْطَاعُ بِالبَارِدِ السَّهلِ

ثَلاثَةُ أَبْياتٍ فَبَيْتٌ أُحِبهُ وبَيْتَانِ لَيْسَا مِنْ هَوَايَ ولا شَكْلِي[٢٠٥].

ولا شك أنَّ الشَّاعر يحب البيت الذي أجاد التعبير فيه عن نفسه، وعن شعوره وفكره، لذا فكأنه مرآة نظيفة لامعة تُجيد إخراج وتصوير ما في مكنونه للعالم الخارجي، وإذا كانت المرآة غير نظيفة فهي تعكس صورًا مُشَوَّشة لذات الشَّاعر ومكنون نفسه، وبالقطع فالشَّاعر يحب أنْ تتضح رؤية ذاته وانفعالاته بما يليق وقوة انفعاله، واحترامه لاسمه بين الشُّعراء. ولعلَّ هذه القدرة على توضيح مكنون الذَّات هي ما وصفها ابن قتيبة – حينما كان يُعرِّف المطبوع من الشُّعراء فقال: "هو من سمح بالشِّعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، على رونق الطَّبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزحَّر"[٢٠٦]. وقد أوضح ابن قتيبة أن الشُّعراء مختلفون في الطَّبع؛ فليس كل شَاعر مطبوع يجيد صياغة جميع أغراض الشِّعر "فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء،ومنهم من تتيسَّر له المراثي ويتعذَّر عليه الغزل"[٢٠٧].

أوضح ابن قتيبة أيضًا أنْ الشَّاعر قد يملك القُدرة على الصِّياغة، لكنَّه يتدخل في عملية الصِّياغة فيرفضها لسبب أخلاقي، وقد قصَّ في ذلك رواية للعجاج حينما قِيل له: "إنَّك لا تُحسن الهجاء، فقال: إنَّ لنا أحلامًا تمنعنا من أنْ نَظلم، وأحسابًا تمنعنا من أن نُظلَم، وهل رأيت بانيًا لا يحسن أن يهدم"[٢٠٨]. وقد تعمق أبو هلال العسكري داخل العملية الإبداعية شارحًا معاناة الشَّاعر وحيرته بين اللفظ والمعنى، ولكنه نصح الشُّعراء بتتبع المعنى أولاً فقال:

"وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأَحضِر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يَتأتَّى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظم قافية، ولا تتمكن من أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا، وأيسر كُلفة منه في تلك؛ ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلسًا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجئ كزًّا فجًا ومتجعدًا جلفًا"(٢٠٩).

وأكد على نفس الفكرة في موضع آخر من كتاب الصِناعتين وقال: "إذا أردت أن تصنع كلامًا، فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك؛ ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها"(٢١٠). وقد أدرك أبو هلال العسكري أن تلك المعاناة لا تلين إلا وقت نشاط الشُّعور؛ فالانفعال بالفكرة هو الذي يحكم سرعة وقوة بيان الشَّاعر لذلك أكمل قائلاً: "واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور وتَخوَّفك الملال فأمسك؛ فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضَّجر خسيس، والخواطر كالينابيع يُسقي منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الرِّي، وتنال أَرَبك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقلَّ عنك غناؤها"(٢١١).

إنَّ وقت نشاط الانفعال عند الشَّاعر يمثل حالة اليقظة المُضيئة، التي من خلالها يستطيع اختيار المعاني الجيِّدة والألفاظ المُعَبِّرَة، أما وقت هبوط الانفعال تضعف اليقظة وينتج عن ذلك عشوائية الاختيار، فتخرج الأبيات ضعيفة ركيكة، تبعث الملل في روح المُتلقي وفي أذنيه، ثم ذهب أبو هلال يُتابع حركة انتباه الشَّاعر وفكره أثناء النَّظم، وكأنه يسير في حديقة الألفاظ والمعاني، وعليه أن يُحسن الاختيار، ويُسرع به في الوقت المناسب يقول: "وينبغي أنْ تجري مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديعٍ تَعلَّقْتَ بذيله، وتحذر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه ،

ونصبت في تَطَلُّبِهِ ولعلك لا تلحقه على طول الطَّلب، ومواصلة الدَّأب"[٢١٢].
وقد قال الشَّاعر:

إذَا ضَّـــعْتَ أَوَّلَ كُــلَّ أَمْـــرٍ أَبَــتْ أَعْجَــازُهُ إلا التِــوَاءَ[٢١٣].

يُعدُّ ذلك وصفًا دقيقًا لجزء دقيق من العملية الإبداعية، رصد فيه الشَّاعِر المُعاناة التي تحدث للمُبدِع حينما يكون بين منطقتي الوعي واللاوعي، والتي تشهد صِراعًا ذهنيًا شعوريًا، تحدث أثناءه عملية النَّظم. أبرز أبو هلال العسكري بعض نصائح السَّابقين في عملية الإبداع قال: "ينبغي لصائغ الكلام ألا يتقدَّم الكلام تقدمًا، ولا يتبع ذُناباه تتبعًا، ولا يحمله على لسانه حملاً؛ فإنَّه إنْ تقدَّم الكلام لم يتبعه خفيفُه، وهزيلُه، وأعجفُه، والشَّاردُ منه، وإنْ تتبَّعه فاتته سوابقُه، ولواحقُه،وتباعدت عنه جيادُه وغُرَرُهُ، وإنْ حملَه على لسانه ثقلت عليه أوساقُه وأعباؤه، ودخلت مساويه في محاسنه، ولكنه يجري معه فلا تندُّ عنه نادَّة مُعجبة سمنًا إلا كبحها، ولا تتخلف عنه مثقلة هزيلة إلا أرهقها. فَطَورًا يُفرقه ليختار أحسنه، وطَورًا يجمعه ليقرِّب عليه خُطوة الفكر، ويتناول اللفظ من تحت لسانه، ولا يسلِّط الملل على قلبه، ولا الإكثار على فكره؛ فيأخذ عفوَهُ، ويستغزر دَرَّه، ولا يُكرِه أبيًّا، ولا يَدفَعُ أتيًّا"[٢١٤].

ثم يُحذِّر أبو هلال بعد ذلك من التَّكلُّف؛ لأنه يُسلِم إلى التَّعقيد يقول: "وإياك والتَّوعُّر؛ فإن التَّوعر يُسلمك إلى التَّعقيد، والتَّعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويَشين ألفاظَك، ومن أراغ معنىً كريمًا فليلتمس لفظًا كريمًا؛ فإنَّ حق المعنى الشَّريف اللفظ الشريف، ومن حقها أنْ يصونها عمَّا يُدنِّسها ويفسدها ويهجنها، فتصير بهما إلى حد تكون فيه أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس منازل البلاغة، وترتهن نفسك في ملابستها"[٢١٥].

المبحث السَّابع:

مُدَّةُ الإبْدَاع

يتجلَّى فهم العرب لكيفية التحكم في زمن الإبداع من خلال حديثهم عن قضية الإيجاز والإطالة، تلك القضية المترتبة على الطَّبع والصَّنعة عند الشُّعراء؛ فإن قوة الموهبة تستطيع التَّحكم في زمن الإبداع، والوصول لأعلى درجة من البلاغة والبيان، والبَلاغة عند العرب، كانت أسمى مُتطلباتهم في الإبداع، ومنهم من يرى أنَّ البلاغة تأتي مع الإيجاز؛ لأنَّ الإنسان يعبِّر عن كل ما بداخله في عبارات موجزة، **يقول البحتري:**

الشِّعْرُ لَمْحٌ تكْفِي إشَارَتُهُ وليسَ بِالهَذْرِ طُوِّلت خُطَبُهْ[٢١٦].

فالتطويل طريقة الخُطب النثرية، ولكن الشِّعر يأتي بالمعنى الكثير في القليل من الكلام. والبلاغة عند بعضهم : "حُسن الإشارة .. وعلمٌ كثير في قول يسير"[٢١٧]. وقال بعضهم: "البلاغة صوابٌ في سُرعة جواب، والعِيُّ إكثارٌ في إهدار، وإبطاء يردفه أخطاء"[٢١٨].

الحقيقة أنَّ هناك طائفتين: إحداهما وقفت في صفِّ الإيجاز، والأخرى رأت غير ذلك، **يقول أبو إسحاق الصَّابي موضِّحًا رأيه وسبب استحسانه للإيجاز:**

رُبَّ شِعرٍ أَطَالَهُ طُولُ مَعْنَا هُا وإنْ قلَّ لَفْظُهُ حِينَ يُروَى

وطويلٍ فيهِ الكلامُ كَثِيرٌ فإذا ما استَعَدْتَهُ كَانَ لَغْوَا

عُرضُ البَحْرِ وهَو مَاءٌ أُجَاجٌ وَقَلِيلُ المِياهِ تَلْقَاهُ حُلْوَا[٢١٩]

فالإيجاز حلوٌ كحلاوة المياه العذبة، التي تتجمع من مطر الإبداع في قنوات وعيون تنطق بالجمال في الكون، ولعلَّ التطويل يذهب بالسَّامع إلى

الملل؛ لأنَّ ذهنه يكون مشغولاً بالهرولة حول كل أساليب الفهم المطروحة داخل الأبيات من وزن وإيقاع وتصوير، كل ذلك الخِضَم الواسع من الأسلوب الشّعري، فيُغمِض المعنى ويُعثِّره عليه "فالبلاغة أن يبلغ الرجل بعبارته كُنهَ ما في نفسه، ولا يُسمَّى البليغُ بليغًا إلا إذا جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل.. والبيان أنْ يكون اللفظ مُحيطًا بمعناك كاشفًا عن مغزاك، وتُخرِجه من الشُّركة بعيدًا عن سوءِ الصنعة، بريئًا من التعقيد، غنيًّا عن التَّأمل"(٢٢٠).

يقول أحدُ الشُّعراء:

يَكْفِي قَلِيلُ كَلامِهِ وكَثِيرُهُ بَيتٌ إذا طالَ النِّضالُ مُصِيبُ(٢٢١)

وقد رأى العرب أن التَّطويل يعمد إلى الحشو والحشو "إنما كُرِه وذُمَّ وأُنكِر ورُدَّ ؛ لأنه خلا من الفائدة، لم تحل منه بعائدة، ولو أفاد لم يَكُنْ حشوًا، ولم يُدْعَ لغوًا"(٢٢٢). والحشو: "التَّكلُّف يُستغنى عنه، ويتمُّ الكلام دونه، وإذا طال الكلام عرضت للمتكلِّم أسباب التَّكلُّف، ولا خير في شيء يأتيك به التَّكلُّف"(٢٢٣).

وقد رفض العرب التَّكلف بشدَّة خاصة منذ دخول الإسلام؛ **فعلى تصديق قوله تعالى:**

﴿قُلْ مَآ أَسْـَٔلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ وَمَآ أَنَا۠ مِنَ ٱلْمُتَكَلِّفِينَ﴾ [سورة ص:٨٦](٢٢٤).

ومن الشُّعراء من كان يعتقد أنَّ الإيجاز نوعٌ من التَّعثر في الفِكر أثناء عملية الإبداع، بل هو تعبير صريح عن ضَعف الشَّاعر، يهجو السَّري الرَّفَّاء أبا العباس النَّامي- وقد كان جزَّارًا بمدينة حلب- **فيقول:**

أَرَاكَ انْتَهَبْتَ الشِّعرَ ثُمَّ خَبَّأتَهُ عَن النَّاسِ فِعْلَ الخَائِفِ المُتَرَقِّبِ

تَبَاعَدْتَ عَنْ بَاقُورَةِ الشِّعرِ بِالمُدَى إليه فَلَمْ تحْرَجْ وَلَمْ تَتَحَوَّبِ

ولمَّا جَرى الحُذَّاقُ فيِ ضوءِ صُبْحِهِ تعثَّرتَ مِنْهُ في ضَبَابَةِ غَيْهَبِ

جَرَيْتَ مِن الإيجَازِ أَقْرَبَ مَسْلَكٍ ... ومِنْ ذَهَبِ الأَلْفَاظِ أَحْسَنَ مَذْهَبِ

وتَزْعُمُ أَنَّ الشِّعْرَ عَندَكَ أَعْرَبَتْ ... مَحاسِنُهُ عَنْ نَاطِقٍ مِنكَ مُعْرِبِ

فمَا بَالُ شِعْرِ النَّاسِ مِلءَ عُيُونِنا ... وشِعْرُكَ في الأَشْعَارِ عَنْقَاءُ مَغْرِبِ(٢٢٥)

والصنعة عند الجاحظ مثل الإيجاز عند السَّري الرَّفاء؛ تكون من جهة "العجز ونقصان الآلة، وقلَة الخَواطر، وسُوءِ الاهتداء إلى جِيَاد المَعاني، والجَهلِ بمحَاسِنِ الألفاظ"(٢٢٦).

أما الجُرجاني فيرى أنَّ الإطالة تأتي من الاقتدار على الشِّعر، وهي تَدُلُّ على قُوة الطَّبع عند الشَّاعر، يقول: "وهل أحلى من الفِكرة إذا استمرت وصادفت نهجًا مُستقيمًا، ومذهبًا قويمًا، وطريقة تِنقَاد، وتبيَّنت لها الغاية فيما ترتاد؟ فقد قِيل: قُرَّةُ العَينِ، وسَعةُ الصَّدرِ، ورُوح القَلبِ، وطِيبُ النَّفسِ من أربعة أمور: الاستبانة للحُجَّة، والأنس بالأحبة، والثِّقة بالعُدة، والمُعاينة للغاية"(٢٢٧). ولكنه لا ينتقد التَّقصير دائمًا إلا إذا "افتقر معه السَّامع إلى تطَلُّب زيادة بقيت في نفس المتكلِّم"(٢٢٨).

يتفق مع ذلك الرأي ابن قتيبة؛ فهو يرى أنَّ الإيجاز إذا وفَّى المعنى فلا حاجة للإطالة، وجعل المستمع حكَمًا في ذلك "فالشَّاعر المُجيد الذي لم يُطِل فيُمل السَّامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأٌ إلى المزيد"(٢٢٩). وقد كان قُدوة العرب في ذلك رسول الله – ﷺ – الذي أُوتي جوامع الكلِم" فقد شاهدوا خُطَبَهُ الطِّوال في المواسم الكِبار، ولم يُطِل التماسًا للطُّول، ولا رغبةً في القدرة على الكثير، ولكنَّ المعاني إذا كثرت والوجوه إذا افتنَّت كثر عدد اللفظ، وإن حُذِفَت فضوله بغاية الحذف"(٢٣٠). ولكنَّ الإيجاز يختلف في الخُطب عن الشِّعر، ففنيَّات الشِّعر أدقُّ من النَّثر بكثير، وتحكيم السَّامع وحده أمرٌ يُوجِبُ الخَلل والخَطأ.

هكذا وضع العرب حدودًا وقتية للإبداع، وقد مال كثير منهم إلى أن قِصَر الوقت هو من قوة البديهة، بل وقِصر عدد الأبيات أيضًا، فالشَّاعر أثناء حالته الإبداعية قادرٌ على البُلوغ للمعنى بكلماتٍ قليلة تُفصِحُ عن فِكرِهِ وعن شُعوره، وإنْ كان القِصَرُ أيضًا يعَدُّ دليلاً على ضَعفِ الشَّاعر؛ فهو يَعمَدُ إلى أقصر السُّبل –ولو كانت مُنحرفة عن مجرى الفِكرة– لعلَّ ذلك يُخرجه من أزمة التَّعبير وضعف البيان.

فهم العرب الإيجاز فهمًا جماليًا مُختلِفًا حينما سَلكوا طريقهم إليه من خلال الاستعارة، **يقول الجُرجاني:** "إنَّ الاختصار والإيجاز يحصلان بها –أي الاستعارة– أو هما غرضان فيها، ومن جُملة ما دعا إلى فِعلها"(٢٣١).

لقد طرق العرب دروب البلاغة من كل مكانٍ يؤدي إليها، والإيجاز أحد دروب البلاغة، فقد قال محمد بن علي – رضي الله عنه –: "البلاغة تيسير عسير الحِكمة بأقرب الألفاظ"(٢٣٢). ولذلك قال جعفر بن يحيي لكتَّابِه "إنْ استطعتم أنْ يكون كلامكم مثل التوقيع فافعلوا"(٢٣٣). لقد لاحظ العرب أن الإيجاز أكثر تأثيرًا على المُستمع؛ فقد قيل لبعض المُحدثين: "مالك لا تزيد على أربعة واثنين قال: هُنَّ بالقلوب أوقع، وإلى الحِفظ أسرع، وبالألسن أعلَق، وللمعاني أجمع، وصاحبها أبلغ وأوجز"(٢٣٤). وقد أوضح ابن حازم لماذا يلجأ للإيجاز وأخبر أنَّ معناه الواضح وقدرته على الشِّعر، وتثقيف الألفاظ كل ذلك أبعده عن الحاجة للإطالة، **فالإيجاز عملية ذهنية مُضافة إلى القدرة على الإبداع يقول:**

أَبَى لِي أَنْ أُطِيلَ الشِّعرَ قَصْدِي	**إِلَى المَعْنَى وعِلْمِي بِالصَّوَابِ**
وإيجَازي بمُخْتَصَرٍ قَرِيبٍ	**حَذَفْتُ بِه الفُضُولَ مِنَ الجَوَابِ**
فَأَبْعَثُهُنَّ أَرْبَعَةً وسِتًّا	**مُثَقَّفَةً بِأَلْفاظٍ عِذَابِ**
خَوَالِدَ مَا حَدَا لَيْلٌ نَهَارًا	**وما حَسُنَ الصِّبا بأخي الشَّبابِ**

وهُــنَّ إذا وَسَــمْتُ بِهِــنَّ قَومــًا كَأَطْــوَاقِ الحَمَــائِمِ فــي الرِّقَــابِ
وكُــــنَّ إذَا أَقَمْــــتُ مُسافــــرَاتٍ تَهَادَاهَــا الــرُّواةُ مَــعَ الرِّكَــابِ(٢٣٥)

إذن فاتِّضـاح القصـد والمعنـى أمرٌ مهمٌ لصـناعة الإيجـاز أثنـاء الحالـة الإبداعية، وذلك ما افتخر به الشَّاعر الجاهلي أعشى بني ربيعة حين قال:

وفَضْلِي في الشِّعْرِ واللُّبِّ أَنَّنِـي أَقُـولُ عَلَـى عِلْـمٍ وَأَعْلَمُ مَا أَعْنِـي(٢٣٦)

فـأوجز فـي شرحه القدرة علـى الإبـداع مـن منطلـق الفهـم والعِلـم. ولأميـر المؤمنين علـي بن أبـي طالـب رأي خـاص فـي ذلك، يقول: "مـا رأيتُ بليغًا قط إلا ولـه فـي القول إيجاز، وفـي المعانـي إطالـة"(٢٣٧). وبعضـهم يرى أن للإيجـاز وقتًا وللإطالـة وقت، وهذا يرجـع لِحنكـة المُبدع نفسه وفهمـه لهذه الأمـور "سأل معاوية عمرو بن العاص: من أبلغ النَّاس؟ قال: من اقتصر علـى الإيجاز وترك الفضول، وليس يصلـح الإيجاز فـي كل أوان، بل لكلِّ واحد منهما حينٌ يُحسِن فيـه، ومَقامٌ يليق بـه، إنْ أزلتـهُ عنـه لـم تُوَفِّـهِ حقَّـه، ولـم تسلك بـه طُرُقَـه"(٢٣٨). فالإيجـاز والإطالــة يأتيـان مـن فصــاحة العـرب وقـدرتهم علــى البيـان، يقـول أبـو هـلال العسكري "البلاغـة هـي الإيجـاز فـي غيـر عجـز والإطنـاب مـن غيـر خَطَلٍ"(٢٣٩). قـال محمد الأمين "عليكم بالإيجـاز فإن للإيجـاز إفهامًا وللإطالـة استبهامًا، أي عليكم بالإيجـاز فيمـا كـان الإيجـاز فيـه أحسـن وأنجـح، فأمَّـا إذا كانت الإطالـة أردُّ وأنفـع فليس للإيجـاز موقـع يُحمَد ولا حـالٌ يُعتَمَد.. والإيجـاز بجميـع الشِّـعر أليـق؛ لأن سـبيل الشِّـعر أنْ يكـونَ كلامـه كـالوحي، ومعانيـه كالسِّـحر، مـع قربهـا مـن الفهـم، والـذي لابـدَّ منـه حسـن المعـروض ووضـوح الغُموض"(٢٤٠).

أما الفلاسفة فيُرجعون الإيجاز أو الإطالة تَبعًا لحالة الشُّعراء، فيرى الفارابي أنَّ أحوال الشُّعراء تختلف في التَّكميل والتَّقصير "ويعرض ذلك إمَّا من جهة الخاطِر نفسه، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية، إما لغلبة بعضها، أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها"[٢٤١]. فأحيانًا ما يكون الدَّافع إلى الإيجاز هو القافية، التي تقطع كلام الشَّعر وتُكرِهه على الانقطاع، وهذا يُغضِب المُستمع والشَّاعر معًا؛ فالمستمع يريد أنْ يزداد من لذَّة السمع أو جمال المعنى، والشَّاعر يريد أن يمتد نَفَسُهُ الإبداعي، لكنّه يصطدم بقيود تُحجِّم قُدرتِه على مواصلة القول وإكمال المعنى.

المبحث الثَّامن:

عيوب الإبداع

لقد كان العلم بالشِّعر يقتضي فهم عيوبه؛ لتجنبها وقد أخبر الشُّعراء عن بعض هذه العيوب من خلال قصائدهم، وتعليقاتهم النَّثرية، ثم تَتبَّعها النُّقاد بالتَّدوين والشَّرح والتفصيل فيما بعد. لم ينظر العرب للقصيدة نظرةً كليَّة، ولكنهم نظروا لكل جزءٍ منها على حِدة؛ فعلموا العيوب التي يمكن أنْ يُصاب بها الشِّعر وعملوا على تجنُّبها، خاصة تلك العيوب الشَّائعة التي كثر التعليق عليها –والتي تعتبر دليلا واضحًا على ضعف قدرة الشَّاعر على الإبداع– كعيوب الوزن؛ فالشَّاعر يعرف أن هناك ممكنًا ومستحيلاً في إصلاح القصيدة، فالوزن يُمكن تجنُّب أخطائه بمعرفة العروض، أما إصلاح المعنى تمام الإصلاح فمُستحيل؛ لأن فهم كل إنسان له مختلف عن الآخر، ويعتبر الوزن من القيود التي تُظهر مدي ضعف الشَّاعر علي النَّظم مهما كانت ألفاظه جميلة، **يقول أحد الشُّعراء:**

إنَّ الحَدِيثَ تَغَرُّ القومَ خلْوَتُهُ ... حَتَّى يُغيِّرَه بالوَزْنِ مِضْمَارُ

فَعِنْدَ ذَلِكَ تَسْتَكفي بَلاغَتُهُ ... أو يَسْتَمِرُّ بِهِ عِيٌّ وَإكْثَارُ(٢٤٢)

فهو هنا يتحدث عن أهمية العروض، باعتباره ركنًا من أركان الإبداع، فإن زخرفة الألفاظ والمعاني، لا تفيد إذا كانت هناك عيوبٌ في الوزن، والذي ترتبط سلامته بقوة الموهبة عند الشَّاعر، ولعل ذلك ماجعل ابن طباطبا يعتبر صحة الوزن من شروط الشِّعر الجيد، وذلك في قوله:" وللشِّعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حُسن تركيب واعتدال أجزاء، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشِّعر– صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر– ثَمَّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي

يعمل بها، وهى: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحُسن اللفظ، كان إنكار الفهم إيَّاه على قدر نُقصان أجزائه"[٢٤٣]. ومن خلال كلامه هذا يتضح دور الشِّعر في تمام توصيل المعنى، من خلال تأثيره على أذن المتلقي وعقله؛ حيث إن المعنى لا يتضح إلا به يقول جورجي زيدان:" يشتمل الشِّعر على الخيال الشِّعري، وهو المعنى، وعلى القالب الذي يُسبك فيه ذلك المعنى، وهو الكلام الموزون المقفى"[٢٤٤]. إن هناك ارتباطًا بين عيوب الشِّعر العروضية والنَّحو، ولذلك اهتم به الشُّعراء واعتبروه من أجلِّ العلوم التي يحتاجون لإتقانها، يقول أحدُ الشُّعراء:

النَّحْوُ يَبْسُطُ مِنْ لِسَانِ الأَلْكَنِ والمَرْءُ نُعَظِمُهُ إذَا لَمْ يَلْحَنْ

وإذَا طَلَبْتَ مِنَ العُلُومِ أَجَلَّهَا فَأَجَلُّهَا عِنْدِي مُقيمُ الأَلْسُن[٢٤٥].

وهكذا كانت العرب تُجِلُّ صاحب اللسان، الذي لا يُخطئ النَّحو، يقول قُدامة بن جعفر: "عيوب الشِّعر أنْ يكون ملحونًا، وجاريًا على غير سبيل الإعراب واللغة... ومن عيوبه الخُروج عن العَروض.. وأهون عُيوب الشِّعر الزَّحاف، وهو أنْ يُنقِص الجزء عن سائر الأجزاء، فمنه ما نُقصانه أخفى، ومنه ما هو أشنع، وهو في ذلك جائز في العَروض.. وقد كان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشِّعر إذا قلَّ البيت أو البيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج"[٢٤٦].

قد عدَّد الشُّعراء من العُيوب التي تَخُصُّ القافية، أحدها يرتبط بالنَّحو وهو الإقواء "والإقواء: هو أنْ يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلا، وأخرى مخفوضة، أو منصوبة، وهو في شعر الأعراب كثير جدًا، وفي دون الفحول من الشُّعراء أكثر، ولا يجوز لموَّلِّد؛ لأنهم قد عرفوا عيبه، والبدوي لا يأبه به فهو أعذر". وقد كان الشُّعراء ينتبهون للإقواء حينما تتناوله الرُّواة،

أو يغنيه المغنُّون؛ فهو يُحدث خللاً في الإيقاع، وهو من العُيوب المُعتادة عند الشُّعراء، **يقول أبو تمام:**

شِدَادَ الأَسْرِ سَالِمَةَ النَّوَاحِي	**مِن الإِقْوَاءِ فِيهَا والسِّنَادِ**
يُذَلِّلُهَا بِذِكْرِكَ قِرنُ فِكْرٍ	**إذا حَرَنَتْ فَتَسْلَسُ في القِيَادِ**
لهَا في الهَاجِسِ القِدْحُ المُعلَّى	**وفِي نَظْمِ القَوَافِي والعِمَادِ**[٢٤٧]

فهو يفخر بسلامة القافية من الإقواء والسِّناد، والملاحظ أن الشُّعراء استخدموا مصطلحات عيوب الشِّعر من قبل مرحلة التَّدوين والتَّنظير عند النُّقاد. "كانت العرب تمد أصواتها بالنَّشيد، وتزن الشِّعر بالغناء"[٢٤٨].

قال حسان بن ثابت:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ	**إنَّ الغِنَاءَ لهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ**[٢٤٩]

وكانت الرُّواة إذا سمعت بيتًا قوَّمت خطأه، قال ابن مُقبل: "إنِّي لأرسل البُيوت عُوجًا فتأتي الرُّواة بها قد أقامتها"[٢٥٠].

ويُعتبر السِّناد أيضًا من عيوب القافية وهو "أنْ يختلف تَصريفُ القافية"[٢٥١]. فتكون "علينا في قافية وفينا في قافية أخرى"[٢٥٢]. ويرى ابن قتيبة أن الإيطاء "هو إعادة القافية مرتين وليس بعيب عندهم"[٢٥٣]. **يقول أبو حزام غالب بن حارث العُكلي، وكان في زمان المهدي:**

فَقَالَ الوَزِيرُ الأَمِينُ انْظُمُوا	**قَرِيضًا عَوِيصًا عَلَى لُؤْلُؤَه**
فعبَّرت مُرْتفعًا وَحْيُهُ	**لِغَيرِ انْصِبَابٍ إلى المَشْكُؤَه**
بُيُوتًا عَلَيَّ لَهَا وَجْهَةٌ	**بِغَيرِ السِّنَادِ ولا المَكَفُؤَه**[٢٥٤]

عرف العرب أيضًا أنَّ من عيوب القافية الإيطاء وهو:" أن تتفق القافيتان في قصيدة واحدة، فإن زادت على اثنين فهو أسمج، فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزًا"[٢٥٥]. والإيطاء عند ابن قتيبة:" هو إعادة القافية مرتين وليس

بعيب عندهم"[٢٥٦]. وعند ثعلب " هو تكرير القافية بمعنى واحد"[٢٥٧]. فيبدو أن هناك اتفاقًا في التعريف ولكن باختلافات بسيطة.

إن عيوب القافية تشوّه الشَّكل الخارجي للقصيدة؛ ولذلك كانت هذه العيوب مصدر معايرة، وتستخدم أيضًا في السُّخرية والهجاء، **يقول حماد عجرد هاجيًا:**

فَأُذُنَاكَ إقْوَاءٌ وَأَنْفُكَ مكفأٌ ... وعَيْنَاكَ إيطَاءٌ فَأَنْتَ المُرَقَّعُ[٢٥٨].

ويهجو ابن الرومي سُوار بن شراعة فيقول:

وذِكْرُكَ فِي الشِّعْرِ مِثْلَ السِّنَا ... دِ والخَرْمِ والخَزمِ أو كالمُحَالِ

وإيطَاءُ شِعْرٍ وإكْفَاؤُه ... وإقْوَاؤه دُونَ ذِكْرِ الزَّزالِ

ومَا عَيبُ شِعْرٍ بِعَيبٍ لَهُ ... كَأَنْ يُبْتَلَى بِرِجَالِ السِّفَالِ

يُتَاحُ الهِجَاءُ لِهَاجِي الهِجَا ... ءِ داءً عُضَالٌ لِدَاءٍ عُضَالِ[٢٥٩]

ومن الملاحظ أنَّ ابن الرُّومي ذكر عيوب القافية إلى جانب زَحافي الخرمُ والخزمُ، وهو ما يُبدي علم الشُّعراء السَّابق على ظُهور عِلم العَروض، كما انتقد الشُّعراء تكرار القافية دون داعٍ وكذلك تكرار المعنى، **يقول أبو تمام في وصف قصيدته:**

مُنَزَّهةً عَن السَّرَقِ المُورَّى ... مُكرَّمَةً عَن المَعْنَى المُعَاد[٢٦٠]

ومن عيوب المعنى أنْ يكون خاطئًا ليس في مَحلِّه، ويزدادُ الأمر سوءًا إذا اجتمع ذلك باختلال القالب الشِّعري، **أنشد رجل أحمد بن الوليد بن بُرد فقيه أنطاكية شِعرًا رديئًا فقال:**

قَدْ جَاءَنِي لَكَ شِعْرٌ لَمْ يَكُنْ حَسَنًا ... ولا صَوَابًا ولا قَصْدًا ولا سَدَدَا

وَجَدْتُ فِيهِ عُيُوبًا غَيْرَ وَاحِدَةٍ ... وَلَمْ أَزَلْ لِعُيوبِ الشِّعْرِ مُنْتَقِدَا

كَأَنَّ ذَا خِبْرَةٍ بِالشِّعْرِ جَمَّعَهُ ... ثُمَّ انْتَقَى لَكَ مِنْهُ شَرَّ مَا وَجَدَا

إنِّي نَصَحْتُك فِيمَا قَدْ أَتَيْتَ بِهِ ... مِنَ الفَضَائِحِ نُصْحَ الوَالِدِ الوَلَدَا

فعُدْ عَنْ ذَاكَ واذْفِنْـهُ كَمَـا دَفَنْـتَ   هِرٌّ خَـروءًا ولا تُعلِمْ بِـهِ أَحَـدَا[٢٦١]

تعتبر القافية من أولى اهتمامات الشَّاعر؛ لأنها تعبِّر عن اقتداره على القَوافي، وترتبط بكثير من جوانب الشِّعر الأساسية والهامة. **من هذه الجوانب:** ارتباط القافية بالمعنى" ومن عيوبه – عند قُدامة بن جعفر – التَّكلُّف في طلب القافية" وهو أنْ تكون القافية مُستدعاة، قد تكلَّف في طلبها فاشتغل معنى سائر البيت بها.. ومن عيوب هذا الجنس: أنْ يُؤتى بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السَّجع، لا لأن لها فائدة في معنى البيت"[٢٦٢].

فمن مهارة الشَّاعر وإتقانه لعمله أن تكون قافيتُه فَيضَ الخَاطر العَاقل، أي أنها تأتي بديهةً يُراجعها العقل في وقتٍ سريع، ولا يتكلَّفها العقل وحده، فإذا تكلَّفها حدث خلل في المعنى لا شك.

والمعنى مآله إلى العقل فإذا كان ذِهن الشَّاعر حاضرًا يقظًا واعيًا، لم تتفلت منه القافية باختيار ألفاظ لا تناسب القصيد، وإن كانت صحيحة الوزن، **يخاطب ابن الرومي القاسم فيقول:**

مُسْتَفْعِلٌ فَاعِلٌ فَعُولُ   مُستفعلٌ فَاعِلٌ فَعُولُ

بَيْتٌ كَمَعْنَاكَ لَيْسَ فِيهِ   مَعْنىً سِوَى أَنَّهُ فُضُولُ[٢٦٣]

ومن عيوب ائتلاف المعنى والوزن التي ذكرها قُدامة بن جعفر:" المقلوب: وهو أن يضطرُّ الوزن الشِّعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشَّاعر إلى خلاف ما قصد به، والمبتور وهو أنْ يطول المعنى عن أنْ يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية، ويُتمه في البيت الثاني"[٢٦٤].

الحقيقة أنَّ كل جوانب الشِّعر مرتبطة ببعضها، ولا يجب أنْ يعلو طرفٌ على آخر فالإجادة فيها جميعًا والتَّقصير في أي طَرَف يهدم البناء بأكمله، **يقول أحمد بن يوسف الكاتب هاجيًا:**

لو كنت تسطيع أخطاءً بخامسةٍ   أخطأتَ لكن عليك الجَهدُ والطَّلبُ

هَذِي المَعَاني الكُتَنْجي ارتَضَاك لها ... قل لي عَروضَكَ ذَا مِنْ أَيْنَ يُقتَضَبُ
أسْخَنْتَ عَينَ مَعَاني الشِّعْرِ فَاجتُنِبَتَ ... لمَّا شَعرّتَ وكَانَتْ قَبْلُ تُجْتَلَبُ
هَب العَروضَ تَسَاهَلْنَا عَلَيْكَ بِهِ ... فَأَي نَحْوٍ بِهذَا العَقْلِ يُحْتَقَبُ
تَطَهَّرْ الآنَ مِن ذَا الشِّعْرِ مُغْتَسِلاً ... كَمَا تَطَهَّرَ مِنْ أَدْرَانِهِ الجُنُبُ[٢٦٥]

قد عدد قُدامة عيوب المعاني في أقسام كثيرة منها:" فساد القسم: وذلك يكون إما بأنْ يكررها الشَّاعر، أو يأتي بقسمين أحدهما داخل تحت الآخر المُستأنف، أو أنْ يدع بعضها فلا يأتي بعده.. ومنها فساد المقابلات.. وفساد التفسير.. والاستحالة والتَّناقض.. وإيقاع الممتنع.. ومُخالفة العُرف.. والإتيان بما ليس في العادة والطَّبع.. ونسب الشَّيء إلى ما ليس منه"[٢٦٦].

ولابد للمعنى الركيك أنْ يتكئ على لفظٍ غثٍّ، يقول ابن طَبَاطَبا العَلوي:"من الأشعار الغَثَّة الألفاظ الباردة المعاني، المُتكلفة النَّسج، القلقة القوافي، المضادة للأشعار المُختارة"[٢٦٧].

والمعنى روح الشِّعر وإذا فقدت الرُّوح تداعى جسد الشِّعر بالموت والانهيار مهما كانت الملامح العامة جميلة، لكنها سرعان ما تتغير بالقُبح لفقدان تلك الرُّوح، هذا لا يعني أن الجسد بلا قيمة، فالرُّوح إن وجدت لا تنفي قُبح الجسد، وتتحول القصيدة إلى قُبحٍ منطوق، وعلى ذلك فاختيار الألفاظ أمر مهم في عملية النَّسج، وقد ذكر قُدامة أنَّ من عيوب الشِّعر" أن يكون ملحونًا، وجاريًا على غير سبيل الإعراب واللغة.. وأنْ يركب الشَّاعر منه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذًا. وذلك هو الوحشي"[٢٦٨].

فقد ازداد نقد العرب للألفاظ البدوية القديمة في العصر العباسي؛ خاصة بعد أنْ رقَّت حياتُهم وألفاظهم، فقد كان يُعاب على المتنبي مع أنَّه" كان من المُحدثين، بل من العصريين، وجرى على رسومهم في اختيار الألفاظ المُعتادة المَألوفة بينهم، بل ربما انحَطَّ عنهم بالرَّكاكة والسفسفة، ثم تعاطى الغريب

الوحشي، والشَّاذ البدوي... قال الصَّاحب: ومن أطمِّ ما يتعاطاه بالألفاظ الشَّاذة حتى كأنه وليد خِبَاء، وغُذِّي لبن، لم يطأ الحَضَر، ولم يَعرف المَدَر"(٢٦٩).

إذن فكل عصر من العصور الأدبية كان يفرض على الشُّعراء حدودًا معينة في اختيار الألفاظ، والتي من عيوب ائتلافها بالوزن: الحشو" وهو أنْ يُحشي البيت بلفظٍ لا يُحتاج إليه لإقامة الوزن"(٢٧٠).

لم يقف فهم العرب لعيوب الشِّعر عند حدِّ الشَّكل الخارجي ،أو عند جزءٍ بعينه من مكونات الشِّعر الرئيسة، ولكنهم أيضًا حددوا عيوبًا لكلِّ غرض من أغراض الشِّعر اتَّفق عليها العُرف:" وكما أن معرفة رداءة المدح قد كان سهلها معرفة جيده، فكذلك عيب الهجاء يُسهل الطَّريق إلى العلم به ما تقدَّم في باب نعته، وجِماع القول فيه: أنه متى سُلِب من المَهجُوِّ أمورًا لا تُجانس الفضائل النَّفسية كان ذلك عيبًا في الهِجاء، مثل أن يُنسب إلى أنه قبيح الوجه، أو صغير الحجم، فلستُ أرى ذلك هجاء جاريًا على الحقِّ"(٢٧١). فلابد أن تتوافق سمات المهجو الجسدية بسماته الإنسانية، ولا يجب أن يكون الهجاء مبنيًّا على باطل. هذا العيب مُشترك بين الهجاء والمدح، فحينما اتخذ الشُّعراء طريق التَّكسُّب بالشِّعر وجعلوه تجارة وتوصَّلوا به إلى السُّوقة كما توصَّلوا به إلى العِلية، وتعرَّضوا به لأعراض الناس فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم، كثرت عيوب الشِّعر، **يقول ابن الرومي:**

يقولون لي ألفاظ هجوك عندنا ... إلى القلب من ألفاظ مدحك أسبقُ

فقلتُ له: كذبٌ مديحي فيكم ... وهجوي لكم صِدقٌ وللصِّدق رونقُ(٢٧٢)

فالصِّدق هو الذي يُكمِل حُسْنَ القصيدة ويُسرع بها إلى قلب المتلقي، والصِّدق لا يُفضي إلى التَّكلف والإطالة، بل تكفي فيه الكلمات القليلة، يقول الجرجاني مادحًا ومُفتخرًا بشعره، ومُبيِّنًا **منهجه في المدح:**

ولي فَيكَ مَا لَو أَنْصَفَ الشّعْرُ صُيَرَتْ قَوَافِيـهِ كُحْـلاً فِـي عُيُـونِ القَصَـائِدِ
ولَسْتُ أُحِبُّ المَدْحَ تُحْشَـى فُضُولـُهُ بِقَـوْلٍ عَلَـى قَـدْرِ العَقِيـدَةِ زَائِـدِ
ومـَا المَـدْحُ إلا بِالْقُلـُوبِ وإنَّمَـا يُتِمّمُ حُسنَ القَولِ حُسْنُ العَقَائِدِ[٢٧٣].

والحقيقة أنَّ الِصدق هو الذي يُعالج فكرة فصل الصُّورة عن المعنى داخل إطار عملية الصِّناعة" والصِّدق سرُّ جودة المَراثي أيضًا، يقول الباهلي: "قِيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنَّا نقول وأكبادنا تحترق"[٢٧٤].

لقد اختلف مفهوم صناعة الشِّعر عند الشِّعراء والنُّقاد مع تطور الزَّمن؛ فمنهم من يرى أن الشِّعر صِناعة يغلب فيها القلب على العقل، وهذا ما يجعل الشِّعر كالماء العذب، الذي يجري قيد البديهة ولا يعترضه الفكر بتغيير في مجرى المعنى أو اللفظ فيبدو متكلفًا، أما البعض الآخر فقد كان ينتصر لفكرة تغليب العقل على الشُّعور في أثناء الحالة الإبداعية وهو ما عُرِفَ بتكلُّف الشِّعر، وقد تمتد فترة إعمال العقل في الصِّناعة إلى ما بعد كتابة القصيدة من ساعات إلى سنوات، وهو ما عُرّفَ بمذهب التصنيع.

وقد تطور أيضًا شكل الصَّنعة والتَّصنيع في الشِّعر بعد أن كانت مُجرَّد عملية تغيير في اللفظ أو المعنى، ولكنها تحولت في العصر العباسي" فقد كان المذهب القديم مذهب زهير أو مذهب الصَّنعة والصَّانعين قائمًا، بينما ظهر بجانبه مذهب جديد يعتمد على الزُّخرف والزِّينة؛ فالشِّعر في رأي أصحابه حَلْيٌ وترصيع وبديع، ومثَّل هذا المذهب الجديد في القرنين الثاني والثالث: مسلم بن الوليد، ثم أبو تمام وابن المعتز. بينما مثَّل المذهب القديم: بشَّار وأبو نواس ثم البحتري وابن الرومي"[٢٧٥]. ثم تحوَّلت زخرفة الشكل إلى زخرفة الفِكر وإغماض المعنى، وإعمال الفلسفة، وثقافات العصر داخل القصيد" فقد دفع التحضُّر شعراء العصر إلى استحداث أسلوب جديد يتوسط الابتذال والغرابة، وتحوَّل الشُّعراء إلى ما يُشبه الصِّياغة يتصَّرفون في الشِّعر تنميقًا وتزويقًا وصناعة،

وبدت في أشعارهم سِمات الثَّقافة الفارسية، التي تأثروا بها وبالثقافتين الهندية واليونانية"(٢٧٦).

وقد كان لكل فريق أنصاره من الشُّعراء والنُّقاد، بل ومن الجُمهور أيضًا؛ فمنهم من رأى أنَّ الزُّخرف إفساد للشِّعر، يقول الآمدي عن أنصار ذلك المَذهب " أول من أفسد الشِّعر مسلم بن الوليد ثم اتَّبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خالٍ من بعض هذه الأصناف؛ فسلك طريقًا وعرًا، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شِعره، وذهبت طلاوتُه، ونشف ماؤه"(٢٧٧). ومن دافع عن أبي تمام رأى العيب في جهل النآَّقد وعدم فهمه فقال:" إنما أعرض عن شِعر أبي تمام من لم يفهمه؛ لدقَّة معانيه، وقُصور علمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشِّعر "(٢٧٨).

أما الجرجاني فقد رأى أن البديع قد أودى بأبي تمام إلى التكلُّف، يقول: "إنه أسلم نفسه للتكلف، ويرى أنَّه إن مرَّ على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتَّصل بقصة يذكرها في شِعره من دون أن يشتق منه تجنيسًا، أو يُعمل فيه بديعًا فقد باء بإثم، وأخلَّ بفرضٍ حَتْمٍ"(٢٧٩). ومن عيوب شِعره أيضًا:" إتباع الفِقرة الغرَّاء بالكلمة العَوراء، والإفصَاح بذلك في شِعره عن كثرة التَّفاوت، وقلة التَّناسب، وتنافر الأطراف، وتخالف الأبيات، وما أكثر ما يحوم حول هذه الطَّريقة، ويعود لهذه العادة السَّيئة، ويجمع بين البديع النَّادر والضَّعيف السَّاقط، فبينما هو يصوغ أفخر حُلِي وينظم أحسن عِقد، وينسج أنفس وشي، ويختال في حديقة وردٍ، إذا به وقد رمى بالبيت والبيتين في إبعاد الاستعارة، أو تعويص اللفظ، أو تعقيد المعنى إلى المبالغة في التَّكلف، والزِّيادة في التعمق، والخُروج إلى الإفراط والإحالة في السَّفسفة، والرَّكاكة والتَّبرد والتَّوحش باستعمال الكلمات الشَّاذة، فمحا تلك المَحاسن، وكدَّر صفاءها وأعقب حلاوتها مرارةً لا مساغ لها، واستهدف لسهام العائبين"(٢٨٠).

لقد كان العرب يعلمون أن الخطأ وارد في الشِّعر" فالشُّعراء يخطئون كما يُخطئُ النَّاس، ويغلطون كما يغلطون... وليس في اللغة صَوابٌ مُطلق ولا خطأ مُطلق إنَّما هي مسألة عُرفية؛ فالخطأ اللغوي هو مُخالفة المألوف الشَّائع من الكلام في عصر من العُصور"[٢٨١]. وقد كان الشُّعراء يتقبلون احتمالية الخطأ في قصائدهم،وكانوا يدافعون عن أنفسهم إذا تمَّ نقدهم في ذلك، **قال ابن الرومي مُعاتبًا بعض من طعنوا شِعره:**

تَأمَّـــلُ العَيْـــبِ عَيْـــبُ ... مَـــا فِـــي الـــذي قُلـــتُ رَيـــبُ

والشِّـــعْرُ كَالشَّـــعْرِ فِيـــهِ ... مَـــــعَ الشَّـــبِيبَةِ شَيْـــــبُ

فَلْيَصْـــفَحْ النَّـــاسُ عَنْـــهُ ... فَطَعْـــنُهُم فِيـــهِ غَيْـــبُ

حتَّـــى يَعِـــيشَ جَرِيـــرٌ ... لِعَيْبِـــــهِ أو نُصَيْـــــبُ

كَـــمْ عَائِـــبٍ كُـــلَّ شَـــيءِ ... وكُـــلُّ الـــذي فِيـــهِ عَيْـــبُ[٢٨٢]

إنَّ وجـود عيـوب فـي شِعرِ الشُّعراء لا ينفـي مكـانتَهم، ولا يُـنقِص مـن قيمتِهم، وإن كانوا يحرصون- قدر جهدهم- على تحاشي الخطأ، فابن الرومي مـثلا يـرى أن كـل شـيء فـي الكـون يشـوبه بعـضُ الـنَّقص، وأنَّ هـذا الـنَّقص هو طبيعة كونية؛ فلا شيء كامل في الوجود، فلماذا يُعاب على الشَّاعر وجود بعـض العيـوب فـي قصـيدته إذا كانـت الطَّبيعـة كلهـا تنطـق بصـعوبة تحقيـق الكمال. يقول:

قُـولا لِمَــنْ عَـابَ شِعْـرَ مَادِحِـهِ ... مَـــا تَـــرَى كَيْـــفَ رُكِّـــبَ الشَّـــجرُ؟

رُكِّـبَ فِيـهِ اللُّحَـاءُ والخَشَـبُ الـ ... يَـــابِسُ والشَّـــوكُ بَينَـــهُ الثَّمَـــرُ

وَكَـانَ أَوْلَـى بِمَــنْ يُهــذِّبُ مَــا ... يَخَلِـــقُ ربُّ الأَرْبَـــابِ لا البَشَـــرُ

فَلَـمْ يكُـنْ ذَاك بَـلْ سِوَاهُ مـِنْ الـ ... أَمْـــرِ لِشَـــيءٍ جَـــرَى بـــهِ القَـــدَرُ

واللَّـــــهُ أدْرَى بِمَـــــا يُدَّبِّـــــرُه ... مِنَّـــا وفِـــي كُـــلِّ مَـــا قَضَـــى الخِيَـــرُ

فَلْيَعْذُرُ النَّاسُ مَنْ أَسَاءَ وَمَنْ ... قَصَّرَ فِي الشِّعْرِ إِنَّهُ بَشَرُ
مَطْلَبُهُ كَالمَغَاصِ فِي دَرْكِ اللَّجـ ... ـجَةِ مِنْ دُونِ دُرِّهَا خَطَرُ
وليَذْكُرُوا أَنَّهُ يُكَدُّ لَهُ العَـ ... ـقْلُ وتُنْضَى فِي قَرْضِهِ الفِكَرُ
وفِيهِ مَا يَأْخُذُ التَّحْبِيرُ مِنَ ... غَالٍ ثَمِينٍ وَفِيهِ مَا يَذَرُ
ولَيْسَ بُدٌّ لِمَنْ يَغُوصُ مِن ال ... جَرْفِ لِمَا يُصْطَفَى ويُحتَقَرُ(٢٨٣)

إذن فتجنب عيوب الشِّعر يحتاج إلى مراحل كثيرة من الغَوص في أمواج الفِكر، ومُعاناة التأمل والملاحظة، ثم التَّحبير وتصفية الكلام، ومع ذلك فالتَّهذيب الكامل للشِّعر أمرٌ يستحيل. وابن الرُّومي مُحِقٌّ في ذلك، خاصة إذا كان يقصد تلك العيوب البسيطة التي يُمكن التغاضي عنها، كمطابقة الكلام لمتقضى الحال مثلا فتلك مسألة تختلف فيها وجهات النظر، أو في اختيار الألفاظ والتي من خلالها تُطلُّ شخصية الشَّاعر ويظهر فكره، لكن هُناك بعض العيوب التي لا يُمكن تحملها عند المتلقي، وقد أجملها محمد بن داوود الأصفهاني في ردِّه على قصيدة رديئة أُرسلت إليه، **قال:**

هَبْنِي أُطِيعُ مَلامَ الكَاشحينَ ولا ... أعصي الوشَاةَ ولا أَرْعى الذي يجبُ
أَكُنْتُ أُصغي لشِعْرٍ وَزْنُهُ خَطَأٌ ... وقَدْ تَرادَفَ فيهِ القولُ والكَذِبُ
فالوزْنُ مُنْكَسِرٌ والخفضُ مُنتَصِبٌ ... واللفظُ غثٌّ ومعنى اللفظِ مُنْقلِبُ(٢٨٤).

فأشار بذلك للأخطاء النحوية والعروضية، ورداءة الألفاظ، وانقلاب المعانى، ورداءة النَّسج التي أدت لسوء إقناع المتلقي، ووضوح المبالغة الكاذبة في شِعره، خاصة وأن النُّقاد القدماء كانوا يضعون اللفظ والمعنى في أولويات النَّقد عندهم، وقد أشار الجاحظ لعيبين يظهران ففي الكلام، وهُما السلاطة والهذر: أي كثرة الكلام بلا فائدة، والعي والحَصَر: أي العجز عن آداء المعنى، وقد صدَّر كتابه البيان والتبيين بالتَّعوُّذ منهما فقال: "..ونعوذ بك من السلاطة

والهَـذر، كمـا نعـوذ بـك مـن العِـيّ والحَصَـرْ"[٢٨٥]. وبالتَّـالي فـإن البيـان هو الوسط بين هذين العيبين عند الجاحظ، وفي ضوء ذلك قسَّم الجاحظ اللفظ إلى حقير وشريف، والمعنى إلى ساقطٍ وكريم.

أمّا العسكري فقد كان رافضًا للتجديد؛ حيث رأى أنَّ من عيوب المعنى "مُخالفة العُرف، وذِكر ما ليس في العادة"[٢٨٦]. ولا شكَّ أنَّ رأيه يبين بعض المُبالغات في النقد، فليس كل جديد غير مقبول، وليس كل ما هو خارج العادة خطأً دائمًا.

لم يَفُت النُّقاد أيضًا الرَّبط بين المعاني والألفاظ وأغرض الشِّعر، فالغزل مثلاً يتطلب الرِّقة واللطافة، ولذلك نبَّه قدامة إلى ضرورة أن تكون الألفاظ "لطيفة مُستعذبة، مقبولة غير مُستكرهة، فإذا كانت جاسية مُستوخمة كان ذلك عيبًا"[٢٨٧]. أمَّا المديح" فمن قصده بالفضائل النفسية كان معيبًا، أمَّا الهجاء فلابد من معرفة عيوبه، حتى يسهل الطريق للعلم به، فمتى" سلب الهجو أمورًا لا تُجانس الفضائل النفسية كان عيبًا في الهجاء"[٢٨٨].

إنَّ جميع تلك العيوب التى ذكرها الشُّعراء والنُّقاد تنم عن وعي العرب الدَّقيق حول العملية الإبداعية، وفهمهم لطبيعة الأدوات التي ينسجون من خلالها هذه الصناعة؛ والتي من خلالها ينسجون لوحات تعبيرية تنقل ما في الكون المنظور من صور يرونها من زوايا مختلفة، وأصوات متنوعة ومتفاوتة يسمعونها، تلك الصُّور والأصوات التي تُحرِّك مشاعر الإنسان وتفكيره فتدعوه إلى حركة متناغمة مع الكون من حوله فيضطر للتعبير عنها بما أُوتي من قوة على البيان، فيُصدِر المبدعون منهم أصواتًا تعبيرية مختلفة عن تلك الأصوات النَّمطية، التي ينطق بها الآخرون، خاصة أنَّ أعضاء جسم الإنسان مُهيأة لفهم العالم؛ فله آذان تسمع، وفم ينطق، وقلبٌ يشعر، وعقلٌ يُفكِّر، لكن القدرة على التعبير عن هذه المشاعر وتلك الأحاسيس والأفكار لا يستطيعها

إلا الخاصة من البشر، أولئك الموهوبون في قراءة الطَّبيعة، وفهم الحياة والحديث معها بهمس رقيق من الوجدان؛ فهم يتميزون برقة الروح، ويستطيعون فهم ما وراء الطبيعة، ويستنطقون جمادات الكون فتخبرهم بما لم تخبر به أحدًا من قبل، ويسمعون ويرون مالا يسمعه أو يراه أحد.

إنَّ الشُّعراء هم رُسل الكَون لهذا العالم، فهم مترجمو لغة الطبيعة المسموعة واللامسموعة، والشراح للمرئي واللامرئي فيها، والإبداع عند هؤلاء الشُّعراء يكون في تلوين طرق التَّعبير لتقديم تلك التَّرجمات النَّاعمة للغة الكون؛ فأكثرهم إبداعًا هو الذي يكون أفضلهم قدرة على نقل الحِكمة والجمال بلغة يفهمها العامة من النَّاس باختلاف فهمهم وثقافتهم. وقد تحير الشُّعراء في وصف هذه الموهبة ومعرفة مصدرها، ووقتها وطرق تجويدها، وعيوب تلك القيثارة الفطرية التي وهبهم الله إياها.

وإذا كان الإبداع هو أول المراحل التي يَمرُّ بها المُبدع لإخراج عمله الفني فإنَّ التَّلقي هو أحد أهم الأركان التي اهتم بها الشُّعراء، فقد كانت كل محاولات الإجادة من الشُّعراء، تهدف إلى نيل رضا الجمهور من خلال الوصول لمرحلة الفهم لما ينقلوه، ولكنه فهمٌ ممزوجٌ بالسِّحر والسَّعادة، من خلال استخدام كل أركان الإبداع في القَصيدة: الوزن، والإيقاع، واللفظ، والمعنى، والخيال. فكان من الطَّبعي أن تذهب الدِّراسة لمرحلة ما بعد الإبداع، وصِياغة القصيدة وتهذيبها ومرورها بكل الخُطوات الفنية ثمَّ مرحلة الإلقاء أمام الجُمهور النَّاقد بكل مستوياته الثَّقافية والمعرفية.

المصادر والمراجع

(١) ابن منظور، لسان ابن العرب، (١/ مادة " بدع").

(٢) أحمد مطلوب، معجم النَّقد العربي القديم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م، ص٧٠.

(٣) مصلح الصالح، الشَّامل(قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية)، بيروت، دار عالم الكتب، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ص١٢٩.

(٤) ابن رشيق القيرواني، العُمدة في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ، (١٠٤/٢).

(٥) ابن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، (٥٠٢/٢).

(٦) نفسه ٥٥/١.

(٧) ابن منظور، لسان العرب، ج١، مادة(بدع).

(٨) الجُرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص٣٤.

(٩) ابن رشيق القيرواني، العُمدة (في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ، (١٠٢/١).

(١٠) بنيلوبي مري، العَبقرية تاريخ الفِكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفَّار مكَّاوي، الكويت، عالم المعرفة، العدد(٢٠٨)، يناير، ١٩٩٥م، ص١٤.

(١١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، مَكتبة غريب، ط٤، ١٩٦٩م، ص٥٣، ٥٤.

(١٢) أبو زيد القُرشي، جمهرة أشعار العرب: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البِجاوي، نهضة مصر للطباعة والنَّشر،١٩٨١م، ص٦٣.

(١٣) ياقوت الحموي، مُعجم البُلدان، (٤/ عَبْقَر).

(١٤) نفسه/ عَبْقَر.

(١٥) [الرحمن/٧٦].

(١٦) الزمخشري، تفسير الكشَّاف(عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل)، اعتنى به وخرَّج أحاديثه وعلَّق عليه: خليل مأمون شيحا، بيروت، دار المعرفة، ط٣، ١٤٤٠هـ/ ٢٠٠٩م، ص١٠٧٤.

(١٧) المعري، سقط الزِّند، بيروت، دار صادر، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م، ص١٤.

(١٨) الثعالبي، ثمار القلوب في المُضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو إبراهيم، صيدا، المكتبة العصرية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٦٤. جمهرة أشعار العرب، ص٣٠.

(١٩) ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البُستاني، بيروت، دار صادر، ط، ١٩٩٦م، ص٦٩.

(٢٠) الثعالبي، ثمار القلوب، ص٦٦.

(٢١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، (١/١٦٥).

(٢٢) المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي(مُعجز أحمد)، تحقيق ودراسة: عبد المجيد جاد، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ص٢٩٠.

(٢٣) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، لبنان، دارالتنوير، ط١، ٢٠١٣م، ص٣٢.

(٢٤) ابن هشام، السِّيرة النَّبوية، علَّق عليها: عمر عبد السَّلام تدمري، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٣، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، (١/٣٢٣).

(٢٥) البخاري، صحيح البخاري، القاهرة، مؤسسة زاد للنشر والتَّوزيع، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٢م،(٤/٢٩٩).
(٢٦) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان،دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م،(٥/١٠٣).
(٢٧) [الشُّعراء/ ٢٢١، ٢٢٢].
(٢٨) الأصفهاني،الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، (١٨/٢٣).
(٢٩) الثَّعالبي، ثمار القلوب في المُضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو إبراهيم، صيدا، المكتبة العصرية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٦٤.
(٣٠) نفسه/ ص٦٧.
(٣١). نفسه/ ٦٧. النَّزو: الوثَبان.
(٣٢) المعري، رسالة الغُفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، القاهرة، دار المعارف، ط١١، ٢٠٠٨م، ص٢٥٢.
(٣٣) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م،(٤/٤٤). العِلق: النَّفيس من كُلِّ شيء.
(٣٤) الأبيوردي، ديوانه، لبنان، المطبعة العُثمانية، ١٣١٧هـ، ص١٠٦.
(٣٥) [طه / ١١٤].
(٣٦) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، السعودية، مطبعة المدني، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص٨٨،٨٩.
(٣٧) ابن شُهيد، رسالة التَّوابع والزَّوابع"، تحقيق بطرس البُستاني، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ص١٥٠.

(٣٨) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، (١١٢/١٢). الخَصْلُ: الغَلَبة في النِّضال.

(٣٩) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م،(١٢٣/٦).

(٤٠) ابن طباطبا، عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦ه/ ٢٠٠٥م، ص١٠.

(٤١) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م، ص١٥٠.

(٤٢) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٨.

(٤٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى،القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١٦،١٥.

(٤٤) نفسه/ ١٦،١٥.

(٤٥) السَّري الرفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص١٦٦.

(٤٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦ه/ ٢٠٠٥م، ص٨.

(٤٧) ابن الأثير الجزري، الكامل، تحقيق: أبوالفداء عبد الله القاضي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٧ه/ ١٩٨٧م، ص ١٠.

(٤٨) نفسه/ ١٠.

(٤٩) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦ه/ ١٩٦٦م، ص١٦،١٥.

(٥٠) التوحيدي، المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٦٢م، ص٣٦٥.

(٥١) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه ، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (١/١٦).

(٥٢) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص٢٠.

(٥٣) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٥. البهرج: الرَّدئ.

(٥٤) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر، ص٢١،٢٠.

(٥٥) الفارابي، إحصاء العلوم، قدم له وشرحه: علي بو ملحم، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٦٦م، ص٢٤.

(٥٦) عبد القادر القط، مفهوم الشِّعر عند العرب(كما يصوره كتاب الموازنة للآمدى)، ترجمة: عبد الحميد القط، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص٤٦.

(٥٧) طه أحمد، تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب، مكة الكرَّمة، الفيصلية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص١٣٢.

(٥٨) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص ٨٥.

(٥٩) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (١/١١٧).

(٦٠) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٧٢. ابن رشيق، العُمدة،(١/١١٧).

(٦١) ابـن الرومـي، ديوانـه، شـرح: أحمـد حسـن بسـج، بيـروت، الـدار العلميـة، ط٣،١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م،(٧٦/١).

(٦٢) ابـن خلـدون، مقدمـة ابـن خلـدون تحقيـق: عبـد الله محمـد الـدرويش، ط١، ٢٠٠٤م،(٤١٠/٢).

(٦٣) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (١٣٠/١).

(٦٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م،(٣٤١/٢،٣٤٢).

(٦٥) الجاحظ، البيان والتبيين تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٢٤/١). زوَّر الكلام: أصلحه وهيأه.

(٦٦) ابن هانئ الأندلسي، ديوانه، بيروت، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٦٤.

(٦٧) العسكري، الصِّناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١،١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٦٠.

(٦٨) ابن عبد ربه، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد رضوان الدَّاية، بيروت، مؤسسة الرِّسالة، ط١، ١٢٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص١٧٧. الشَّذرة: الحبة من صِغار اللؤلؤ.

(٦٩) جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص٢٩٢.

(٧٠) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، السعودية، مطبعة المدني، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص٤٩.

(٧١) السَّري الرَّفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٤١١. خَضِلَ: نَدِيَ وابتَلَّ. خِذِمُ: قاطع.

(٧٢) العسكري، الصِّناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١،١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٦٠.

(٧٣) التوحيدي، المُقابسات، تحقيق وشرح: حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٦٢م، ص٦٠.

(٧٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (١١٩/٥).

(٧٥) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٠٠.

(٧٦) ابن طباطبا، عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص٥-٩.

(٧٧) المعري، رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، القاهرة، دار المعارف، ط١١، ٢٠٠٨م، ص١٦٦.

(٧٨) أحمد مطلوب، معجم النَّقد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م،(١٨١/٢، ١٨٢).

(٧٩) ثعلب، مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصر،القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٠م، ص٥٨.

مُستريضًا: أي ممكنًا واسعًا، كما يستريض المكان أي يتسع.

والرجز للأغلب العجلي أو لحميد الأرقط. زعموا أن بعض الملوك أمره أن يقول فقال هذا الرجز.

(٨٠) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م،(٣٥٥/٤).

(٨١) نفسه ٦٣/٤. الأفواف: نوع من الثياب المخططة الرقيقة.

(٨٢) المعتمد بن عباد، ديوانه، جمعه وحققه: حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، راجعه: طه حسين، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ط٣، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٥٩.

(٨٣) ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م،(٢٥٤/٢).

(٨٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ج٥، ص١٥٠.

(٨٥) المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص٢٠٥.

البزَّاز: تاجر الثياب. يجُوز: بمعنى يروج، من أرجت السِّلعة إذا نفقت.

الخَازباز: صوت الذباب ثم سُمي بها الذباب نفسه.

(٨٦) ابن الرُّومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م،(١٠٠/٣).

ثقَّف الشيء: حذقه. مُمْتَهدٌ: مُسْتَوٍ . الكفل: العَجُزْ.

(٨٧) محمد مفتاح، في سيمياء الشِّعر العربي(دراسة نظرية وتطبيقية)، الدار البيضاء، دار الثَّقافة العربية، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص٥٨.

(٨٨) أرسطوطاليس، فنِ الشِعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص٧٢.

(٨٩) ابن عبد ربُّه، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد رضوان الدَّاية، بيروت، مؤسسة الرِّسالة، ط١، ١٩٧٩م ص٢١٣. جالينوس: برع في الطِّب والفلسفة والعُلوم الرياضية في سنٍ مُبَكِّرة من علم بُقراط، وشرح كتبه، وكانت له بمدينة روميية (روما) مجالس عامة، وله تواليف كثيرة. أمَّا هِرْمِس: فقد كان فيلسوفًا طبيبًا.

(٩٠) نفسه/ ٢١٣.

(٩١) السَّري الرَّفَّاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٣.

(٩٢) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٤٦.

(٩٣) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (١٧٤/٢). الأثافي: حجارة تُوضع عليها القُدور"الموقد". تُقَدُّ: تُقْطَعُ.

(٩٤) السَّري الرَّفَّاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٤.

(٩٥) المرزباني، الموشح ، ص٣٧١.

مُعتُسِفٌ: أعْسَفَ فلان: سار في الليل على غير هُدى.

(٩٦) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٢٩.

(٩٧) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ٢٠٠٤م، (٤٠٤/٢). ابن رشيق القيرواني، العمد(١١٥/٢، ١١٦). أُسَّ: أساس. مجمه: جمَّ الماء: تركه يجتمع.

الوعوث: الشِّدة والشَّر.

(٩٨) نفسه/ (٤٠٣/٢، ٤٠٤). المُرفِث: المُتلفِّظ بالفُحش. يُحتمل أن تكون الأبيات لأبي العباس النَّاشئ، وهو من دولة بني بويه، واسمه "علي بن عبد الله بن وصيف".

(٩٩) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٧٨.

(١٠٠) ابن سلاَّم الجُمحي، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٦.

(١٠١) ابن منظور، لسان العرب، مادة(نَقَّحَ).

(١٠٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ج٢، ص٩.

(١٠٣) العسكري، الصناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٢٩.

(١٠٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م،(١/٢٨١).

(١٠٥) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٢٥٦.

سَبْرهَا: السَّبر: التجربة، واستخراج كُنه الأمر.

(١٠٦) العسكري، الصناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٤١.

(١٠٧) نفسه /١٤١.

(١٠٨) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م،(١/٢١١).

(١٠٩) المرزباني، الموشح،(١/٢٥٢).

(١١٠) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م،(١/١٥١).

(١١١) العسكري، الصناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م، ص٢٩.

(١١٢) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥ه/ ٢٠٠٤م، (١/٤٠٤).

(١١٣) الحُصري، زهر الآداب، (٢/٤٢٦).

(١١٤) ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النَّجار، دار الكتب المصرية، ١٣٧١ه/ ١٩٥٢م، ص٢١٥.

(١١٥) ابن سِنان الخفاجي، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٢ه/ ١٩٨٢م، ص٦٢.

(١١٦) ابن حمزة العلوي، الطِّراز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، صيدا، المكتبة العصرية، ط١، ١٤٣٢م/ ٢٠٠٢م،(١/٧).

(١١٧) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥ه/ ١٩٦٥م، (٣/١٣٢).

(١١٨) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤ه/ ١٩٩٤م، (١/٤١٣).

(١١٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية ، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، (٥/١٢٧). التِّبر: الذَّهب.

(١٢٠) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر، دارالمعارف، ط٤، ١٩٨٢م، (١/٤٦٤).

(١٢١) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٦٠.

(١٢٢) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر،القاهرة، مكتبة الخانجي، السعودية، مطبعة المدني، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص، ٣٧١،٣٧٠.

(١٢٣) نفسه/ ص١٧٢.

(١٢٤) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، (٩/١١٢).

(١٢٥) البحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (١/٦٢٥).

(١٢٦) ابن فارس اللغوي، مقاييس اللغة، (١/ مادة" بنى").

(١٢٧) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، القاهرة، المطبعة السلفية،١٣٤٣هـ، ص ٢١.

(١٢٨) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٣٦١.

(١٢٩) ابن عبد ربُّه، العِقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م،(٦/١٧٥).

(١٣٠) ابن سلاَّم الجُمحي، طبقات فُحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٥٦.

(١٣١) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، ص٩٤.

(١٣٢) البحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م،(١/ ٦٢١).

(١٣٣) ابن طباطبا، عِيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص١١.

(١٣٤) ابن المعتز، طبقات الشُّعراء، تحقيق: عبد الستار فراج، مصر، دار المعارف، ١٩٩٦م، ص٣١٦.

(١٣٥) ابن طباطبا، عِيار الشِّعر، ص١٣.

(١٣٦) الآمـدي، الموازنـة، تحقيـق: أحمـد صـقر، القـاهرة، دار المعـارف، ط٤، ١٩٨٢م، (٤٢٣/١).

(١٣٧) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبـو الفضـل إبـراهيم، دار إحيـاء الكتـب العربيـة، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٦١.

(١٣٨) نفسه/ ص١٦١.

(١٣٩) الخطيـب التبريـزي، شـرح ديـوان أبـي تمـام، قدَّم لـه ووضـع هوامشـه: راجـي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م،(٢٩٠/١).

(١٤٠) الآمـدي، الموازنـة، تحقيق:أحمـد صـقر، القـاهرة، دار المعـارف، ط٤، ١٩٨٢م،(٢٩٧/١).

(١٤١) إحسان عبَّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري)، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، ص٥٣.

(١٤٢) الصـاحب بـن عبـاد، ديوانـه، شـرحه: إبـراهيم شـمس الـدين، بيـروت، مؤسسـة الأعلمـى للمطبوعـات، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٨٤. القتـاد: شـجر صلب لها شوك.

(١٤٣) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق: عبد السَّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٩٩٨م، ج٢، ص٩.

(١٤٤) نفسه /٩.

(١٤٥) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٦٢.

(١٤٦) الباقلاني: إعجاز القرآن"، تحقيق: السَّيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م، ص٢٥٩.

(١٤٧) المرزباني، الموشح، ص٣٦١.

(١٤٨) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (٥/١٠٣، ١٠٤).

(١٤٩) المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص١٤١.

المُتشاعِر: الذي يدَّعي الشعر. غروا: أولعوا. الدَّاء العضال: الذي لا طمع في بُرئه.

(١٥٠) طه حُسين، مع المتنبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م، ص٣٧٠.

(١٥١) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٦٢.

(١٥٢) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكي مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م، ص٤٢.

الُهْرَق: الصحيفة والجمع مهارق. عجلان: مُسرِع.

الرفلان: السير في تبختر. الوجيف: السير السريع. المشوف: المجلو.

(١٥٣) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، ط٢٠٠٤،١م،(٢/٤٠٠،٤٠١).

(١٥٤) نفسه /٤٠٦.

(١٥٥) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، (٢/٤٠١).

(١٥٦) نفسه /٤٠١.

(١٥٧) الجاحظ، البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، ط٧، ١٩٩٠م، ص١٧٧.

(١٥٨) نفسه/١٧٧.

(١٥٩) إبـراهيم أنـيس، دلالـة الألفـاظ، مكتبـة الأنجلـو المصـرية، ط٣، ١٩٧٦م، ص١٩٨.

(١٦٠) محمد منـدور، النَّقد المنهجـي عنـد العـرب، نهضـة مصـر للطِّباعـة والنَّشـر، ١٩٩٦م، ص١٧.

(١٦١) ابن عبد ربـه، العقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحـة، بيروت، دار الكتب العلميـة، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م،(٦/١٣٢). الجـاحظ، البيـان والتبيـين، ج٢، ص١٠١.

(١٦٢) أرسـطوطاليس، فـن الشـعر(مقالـة مـن كتـاب الشـفاء لابـن سـينا)، ترجمـة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص١٧٠.

(١٦٣) جـابر عصـفور، مفهـوم الشُّعر(دراسـة فـي التـراث النقـدي)، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص٥٤.

(١٦٤) محمد منـدور، النَّقد المنهجـي عنـد العـرب، نهضـة مصـر للطِّباعـة والنَّشـر، ١٩٩٦م، ص١٣.

(١٦٥) ابـن الرُّومـي، ديوانـه، شـرح: أحمد حسن بسـج، بيـروت، الـدار العلميـة، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م، (٢/٢١٠). الخَنَا: الفُحش.

(١٦٧) المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص٢٢.

تِربُ الإنسان: من وُلِد معه. النَّدى: الجُود. السِّمام: جمع سُمٍّ. تداركها الله: أي لحقها برحمته.

(١٦٨) ابن الرُّومي، ديوانه،(٣/ ٣٦١).

(١٦٩) ابـن هـانئ الأندلسـي، ديوانــه، دار بيـروت للطِّباعـة والنَّشـر، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص١٧٢.

(١٧٠) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحـة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (١/٢٦).

(١٧١) ثعلب، مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دارالمعارف، ١٩٥٠م، ص٤١١.

الوقاح: وَقِحَ الرجل إذا صار قليل الحياء، فهو وَقَحٌ وَقِحٌ ووَقاح.

(١٧٢) ابن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، (٤١/١).

(١٧٣) سارتر، ما الأدب، ترجمة: محمد غُنيمي هلال، القاهرة، نهضة مصر، ١٩٥٢م، ص٤٠، ٤١.

(١٧٤) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، مَكتبة غريب، ط٤، ١٩٦٩م، ص٥٩،٦٠.

(١٧٥) السَّري الرفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دارصادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٩، أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر، (١٧١/١). الزِّريَابُ: الذَّهب.

(١٧٦) محمد زكي العشماوي، قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م، ص٧.

(١٧٧) مصطفى سويف، الأسس النَّفسية للإبداع الفني(في الشِّعر خاصة)، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٦م، ص(م).

(١٧٨) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدَّة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٣٤٤.

(١٧٩) ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٩٦٤م، (٤٦/١).

(١٨٠) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٢١.

(١٨١) ألفت الروبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١٢٤.

(١٨٢) ابن سينا، الشِّفاء، تحقيق: الأب قنواتى، محمود الحضري، فؤاد الأهواني، مراجعة: إبراهيم مدكور، تصدير: طه حسين،نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٢٦، ١٣٠.

(١٨٣) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف ، ط٩، ١٩٦٢م، ص١٣٨.

(١٨٤) المعتمد بن عباد، ديوانه، جمعه وحققه: حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، راجعه: طه حسين، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ط٣، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٥٢.

(١٨٥) سعيد علُّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدَّار البيضاء، سوشبريس، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص٣٩.

(١٨٦) ألفت الروبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص٦٤.

(١٨٧) نفسه/ ٦٤، ٦٥.

(١٨٨) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٣٣.

(١٨٩) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٢٣.

(١٩٠) نفسه/ ٢٣. المخلية: الخالية من السكان. الخَضِر: البارد.

(١٩١) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبوالفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٨.

(١٩٢) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١ه/ ٢٠٠٠م، ص٢٤.

(١٩٣) نفسه/ ٢٤.

(١٩٤) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٣٤.

(١٩٥) أبو العتاهية، ديوانه، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٤٠٦هـ/ ١٩٧٦م، ص٦.

(١٩٦) نفسه/ ٦.

(١٩٧) نفسه/ ٦.

(١٩٨) أبو العتاهية، ديوانه، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٤٠٦هـ/ ١٩٧٦م، ص٦.

(١٩٩) سارتر، ما الأدب، ترجمة: محمد غُنيمي هلال، نهضة مصر، ١٩٥٢م، ص٤٢.

(٢٠٠) مصطفى سويف، الأسس النَّفسية للإبداع الفني(في الشِّعر خاصة)، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٦م، ص٢٦٦.

(٢٠١) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨ه/ ١٩٩٨م، (١٣٨/١).

(٢٠٢) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٣٥.

(٢٠٣) ألفت الروبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١٦٩.

(٢٠٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (١٧٤/٢).

الاعتساف: المشقة . الأثافي: حجارة توضع عليها القدور "الموقد".

(٢٠٥) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م،(٢٢٠/٢).

(٢٠٦) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دارالكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

يتزحَّر: يتكهن، وفي بعض النُّسخ: يتزجَّر.

(٢٠٧) نفسه/٢٩.

(٢٠٨) نفسه/ ٣٢.

(٢٠٩) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم،بيروت، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص ٣٩. جِلفًا: اتصف بالحُمق وغِلظة الطَّبع.

(٢١٠) نفسه/ص١٣٣.

(٢١١) نفسه/ ١٣٣.

(٢١٢) نفسه/ ص١٣٣.

(٢١٣) نفسه/١٣٣.

(٢١٤) نفسه/ص١٣٣، ١٣٤.

(٢١٥) نفسه/١٣٤.

(٢١٦) البحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي،القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م،(٢٠٩/١).

(٢١٧) العسكري، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه: أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٤٣٤.

(٢١٨) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٤٣.

(٢١٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (٤٤٢/٢).

(٢٢٠) النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب ، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١٤٢٤،١هـ/٢٠٠٤م،(٦/٧).

(٢٢١) نفسه: ٩/٧.

(٢٢٢) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدَّة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٧٤، ٧٥.

(٢٢٣) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص١١٥.

(٢٢٤) [الزُّمر/ ٨٦].

(٢٢٥) السَّري الرَّفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م،

ص٧٤، ٧٥. الباقورة: جماعة البَقَر. المُدى: مفردها مِدْيَة: وهي الشفرة الكبيرة.

تحْرج: تُذنب. تتحوَّب: تتجنب الإثم.

(٢٢٦) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص٢٧.

(٢٢٧) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدَّة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤٧.

(٢٢٨) نفسه/ ٢٢.

(٢٢٩) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٢٠.

(٢٣٠) نفسه/ ٢٠.

(٢٣١) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م،(٢٨/٤).

(٢٣٢) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدَّة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٢٣٩.

(٢٣٣) العسكري، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه: أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٤٣٥.

(٢٣٤) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٧٤.

(٢٣٥) نفسه/ ١٧٤. قائل هذه الأبيات محمد بن حازم الباهلي، وهو شاعر عباسي مطبوع.

(٢٣٦) العسكري، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه: أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٧٩.

(٢٣٧) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٧٤.

(٢٣٨) العسكري، ديوان المعاني، ص٤٣٣.

(٢٣٩) العسكري، الصِّناعتين، ص١٩٠.

(٢٤٠) العسكري، ديوان المعاني، ص٤٣٣.

(٢٤١) أرسطوطاليس، فنِ الشِّعر(مقالة في صناعة الشِّعر للفارابي)، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م، ص١٥٦.

(٢٤٢) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل ، ط٤، ١٩٢٩م، ص١٥٤.

البيت منسوب لابن هَرْمَة. الجَلوَة: الزينة.

ابن طباطبا، عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص٢١.

(٢٤٣) ابن طباطبا، عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص٢١.

(٢٤٤) جورجي زيدان، جُورجي زيدان: " تاريخ آداب اللغة العربية "،القاهرة، دار الهلال، ١٩١١م، (٣٩/٢).

(٢٤٥) ياقوت الحموي، مُعجم الأدباء(إرشاد الأريب لمعرفة الأديب)، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار العرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٦.

(٢٤٦) قُدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١٧٢- ١٨٣.

(٢٤٧) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، (٢٠٤/١).

(٢٤٨) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٤٠.

(٢٤٩) نفسه/ ص٤٠.

(٢٥٠) ثعلب، مجالس ثعلب، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصر، دار المعارف، ١٩٥٠م، ص٤١٣.

(٢٥١) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١٧٢- ١٨٣.

(٢٥٢) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٣٤.

(٢٥٣) نفسه/ ٣٤.

(٢٥٤) المرزباني، الموشح، ص٣٥٤.

(٢٥٥) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، ص١٨٧.

(٢٥٦) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، ص٣٣.

(٢٥٧) ثعلب، قواعد الشِّعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، القاهرة، مكتبة الخانجى، ط٣، ١٩٩٥م، ص٦٦.

(٢٥٨) المرزباني، الموشح، ص٢٦.

(٢٥٩) ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م،(٩٢/١). المرزباني، الموشح، ص١٦.

الخرمُ في الشِّعر: ذهاب الفاء من فعولن، أو الميم من مفاعلتن.

والخزمُ في الشِّعر: زيادة تكون في أول البيت لا يُعتدُّ بها في التقطيع.

(٢٦٠) الخطيب التبريزى، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م،(٢٠٥/١).

(٢٦١) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٦٨.

(٢٦٢) قُدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفى،القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص٢٢٤،٢٢٣.

(٢٦٣) ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م، (١٣٩/٣).

(٢٦٤) قُدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص٢٢٢.

(٢٦٥) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ/١٣٤٣هـ، ص٣٧٩

(٢٦٦) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، ص١٩٩-٢١٥.

(٢٦٧) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ/١٣٤٣هـ، ص٥٢، ٥٣.

(٢٦٨) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١٧٢.

(٢٦٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م (١/ ١٩٦، ١٩٨).

(٢٧٠) قُدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، ص٢١٨.

(٢٧١) نفسه/ ١٩٢.

(٢٧٢) ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م، (١/٥٠٤).

(٢٧٣) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٣٣.

(٢٧٤) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ، (٢/ ص٣٢٠).

(٢٧٥) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٩.

(٢٧٦) حسين محمد نور الدين، على بن الجهم(حياته وأغراضه الشعرية)، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م، ص١٠.

(٢٧٧) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م، ص١٧.

(٢٧٨) نفسه/ ١٩.

(٢٧٩) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني،جدَّة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٥.

(٢٨٠) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م ، (١٨٤/١).

(٢٨١) ابن فارس اللغوي، ذم الخطأ في الشعر، حقَّقه وقدم له: رمضان عبد التَّواب، مصر، مكتبة الخانجي، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ص٢٣،٣.

(٢٨٢) ابن الرومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م، (١٢٨/١). تُنضي: تُتعِب.

(٢٨٣) نفسه/٩٢/٢.

(٢٨٤) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ/١٣٤٣هـ، ص٣٧٩.

(٢٨٥) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م،(٣/١).

(٢٨٦) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٨١.

(٢٨٧) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م ، ص٤٤٢.

(٢٨٨) نفسه/٤٤٣.

الفصل الثاني:

التَّلقِّي

الفصل الثاني

نظرًا لارتباط موضوع الإبداع بعملية التَّلَقِّي، كان من الطبعي أنْ يتناول هذا الفصل تلك المسألة الهامة في حياة المبدع، وهي وصول عمله بشكل جيد للجمهور؛ فهاهنا تكمن لذَّة الإبداع، وهى أنْ يصل كل من الشَّاعر ومستمع الشِّعر، أو قارئه إلى لحظة المُتعة الرُّوحية والنَّفسية والعقلية. وقد اهتمَّ العرب مُنذ قديم الأزل بالجُمهور؛ ولذلك كانوا يحتفون بظُهور شاعر في القبيلة كاحتفائهم بظُهور نَجمٍ في السَّماء المُظلمة؛ وما كان ذلك إلا إيمانًا بدور الشَّاعر، وقيمة ما يقدمه من شِعر؛ فهو يُرهِب الأعداء في الحرب النَّفسية، التي تنشأ قبل حمل السُّيوف، وهو ينشر الحكمة فيسمو بعقول الناس لنيل حظ من العلم والفهم، و يُحَقِّرُ من شأن من يستحق التَّقدير، ويرفع من يستحق التَّحقير؛ فالشِّعر حياة العرب إنْ جاز التَّعبير، وهو مصدر معارفهم، إذْ كانوا يعتبرونه عِلمًا، والعرب يُقدِّرون الفرق بين الظُّلمة والنُّور، وبين أوقات سكون الرِّيح وشِدَّتها، ويتأمَّلون الطَّبيعة من حولهم، والشِّعر: ما هو إلا مرآة تعكس هذه الطَّبيعة وما يدور فيها من تفاعلات.

وقد ظهرت في العصر الحديث نظرية نقدية غربية – وبالتحديد في جامعة كونستانس الألمانية– تُسمى نظرية التَّلقي، وقد حاولت أنْ تجمع بين أركان الظَّاهرة الأدبية –المُبدع، النص، المتلقي– فرفضت حصر المعنى في النَّص فقط، ولم تجعل دور القارئ محصورًا في الكشف عن المعنى، بل بناءِه وإنتاجِه انطلاقًا من مرجعيَّات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن القارئ، وبذلك تنبذ هذه النظرية القول بأنَّ كل معرفة محددة سلفًا في ذهن القارئ، وتعوِّض عنها بعلاقة حوارية بين النَّص والقارئ، والفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة التي ينشدها القارئ كالفرق بين الاكتشاف والاختراع.

من أبرز أعلام نظرية التَّلقي: "ياوس" و"أيزر"، وقد طرح "ياوس" مفهوم أفق التَّوقع أو "أفق انتظار القارئ" ويقصد به الفضاء الذي يتمُّ من خلاله بناء المعنى، ودور القارئ في ذلك يكون من خلال التَّأويل الأدبي باعتبار النَّص هو الوسيط الذي يتمُّ تلقيه، وقد نبَّه ياوس لفكرة "تغير الأفق" و"بناء الأفق الجديد" وذلك من خلال اكتساب وعي جديد، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفًا، والعمل الجديد، حيث تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية عند المُتَلَقِّي.

أمَّا "أيزر" فقد أسهم في صياغة مبادئ هذه النظرية، حيث ركَّز على إشراك الذَّات المتلقية في بناء المعنى من خلال الوعي والإدراك، أي القصدية؛ فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى، الذي رشَّحه الفهم والإدراك، وقد ابتدع "أيزر" ما أسماه القارئ الضمني، عوضًا عن القارئ الحقيقي، ويعتبر هذا المصطلح- القارئ الضمني- من أهم المصطلحات في نظرية التلقي؛ فقد حاول "أيزر" أن يمنح القارئ القدرة على إكساب النَّص سمة التوافق والانسجام، فقال بأنْ التوافق ليس موجودًا في النَّص، وإنَّما هو نتاج لفعل القارئ وفهمه؛ فالقارئ هو الذي يبني انسجام النَّص، لقد افترض "أيزر" أنَّ في النَّص فجوات تتطلب من القارئ ملأها لسد الثغرات، وخلق توافق النَّص وانسجامه الجديد، إذن فنظرية التَّلقي لا تهتم بالقارئ السلبي، الذي يتلقى النَّص بطريقة التسليم السلبية للنص، وإنَّما بالقارئ الإيجابي الذي يتفاعل مع النَّص، ويضيف إليه قيمة جمالية أخرى من خلال تفاعله معه وغوصه فيه؛ فالقارئ المثقف يستطيع من خلال وعيه بأفقه وأفق الآخرين أن يتعرف على دلالات النص، وإنْ كان هذا القارئ يظل مقيدًا في تأويله ببعض الدلالات في النَّص، وذلك من خلال تقيُّد فهمه بلغة النَّص؛ فكل تشكيل لُغوي يشير إلى ثقافة، وحضارة مجتمع ما، وبذلك تلتزم بقدر من الموضوعية، ثم يأتي بناء النَّص بغموضه وفراغاته، التي

يضعها الكاتب، منتظرًا من القارئ أن يملأها؛ ليكون التعامل مع النَّص جماليًا، وليس وثائقيًا؛ **فاللغة وبناء النَّص يُلزمان القارئ بقدر من الو يقول المتنبي مُخاطبا سيف الدولة:**

أحْيَيْتَ للشُّعراءِ الشِّعرَ فامْتَدَحُوا جميعَ مَن مَدحوهُ بالذي فِيكَا

وعلَّمُوا النَّاسَ مِنْكَ المَجْدَ واقتَدَرُوا على دَقِيقِ المَعَاني مِن مَعَانيكَا[١٨].

وللشُّعراء أيضًا مهمة أخلاقية كما يرى كثير من الفلاسفة والنُّقاد، يقول عمر بن الخطاب- ﷺ -: " تعلَّموا الشِّعر فإن فيه محاسن تُبتَغى، ومساوئ تُتَّقى "[١٩].

وقد كان الشِّعرُ يُستخدم في تعليم النشء المعارف النَّظرية بالإضافة لغرس الفضائل وتهذيب الأخلاق في هذه النفوس كي تُصبح نافعة لذاتها ومجتمعها؛ فهو "يساعد العامة على أنْ يرتقوا بإنسانيتهم إلى الحال الأفضل؛ لما له من تأثير مباشر على السُّلوك الإنساني والأخلاقي"[٢٠].

والشِّعر باعتباره يُمَثِّل حدثًا وجدانيًا عاطفيًا يخرج من نفس صاحبه، ومن عقله وكل دخائله النَّفسية والفكرية، فإنَّ ذلك يعني أنَّ الأبيات ما هي إلا مرآة لفكر ونفس صاحبها ، فإما هي ذات قيمة فعلية، أو مجرد تعبير عن نفس لاهية عابثة، ولذلك تنبَّه الشُّعراء والنُّقاد لهذه المسألة حين استماعهم له.

يقول أحمد بن يوسف الكاتب ناصحاً:

أبا حسنٍ عَانِ الدِّرايَة قَبل ما تُريغُ مِن الشِّعرِ الذي أنْتَ قائِلُهْ

ففي الشِّعر آدابٌ كثيرٌ فُنُونُها وباطلُ لهوٍ إنْ تعنَّاك باطلُهْ[٢١].

إذن لقد انقسمت قيمة الشِّعر وفقًا لطباع الشُّعراء "فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفِعال النبيلة وأعمال الفُضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فِعال الأدنياء فأنشئوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[٢٢].

ولأن النفوس جُبِلَت على محبة القيم العليا والمُطْلَقة، خاصةً قيم الجلال والعظمة والكمال والسمو الأخلاقي، التي تستقبلها الذات المستشرفة للرقي، فإن النقد العربي قد وضع الحكمة معيارًا جماليا ؛ لحثِّها على معالي الأمور وترك سَفسافها "كما أن الحكمة معيارٌ له حضوره في تحديد منزلة شِعر الشَّاعر... وقد غدت الحكمة من أنجح طرق تلقين علم الشِّعر"(٢٣). وبما أنَّ جودة الشعر وبلوغه أعلى درجات الكمال هي أقصى طموح للشاعر، **لذا فقد كان يحرص على تبني تلك القيم من خلال أبياته يقول ابن عبد ربه:**

ومعشرٌ تَنطِقُ أقلامُهم بحِكْمَةٍ تَلَقَنُهَا الأعْيُنُ
تلفظُها في الصَّكِ أقلامُهُم كَأنّمَاَ أقلامَهُم ألسُنُ(٢٤).

والشِّعر زاد يتزود به المُسافرون في أسفارهم؛ فهو غذاء العُقول التي تتمتع بالفكر الحكيم المجرب، **يقول السَّري الرفاء:**

والشِّعرُ نُزهةُ قاطنٍ حَطُّ الرّحال وزَادُ راحِلِ
فاشرَب على ريحانِه إذ راح غضًّا غيَر ذَابِلِ
واعلم بأنَّ بديعَهُ لُبُّ الأَلِبَّاءِ الأفَاضِلِ(٢٥).

قال رسول الله – ﷺ – : "إن من البيان لسِحرا، وإنَّ مِن الشِّعر لحكمة"(٢٦).

ومع تلك النظرة الراقية للشِّعر، قد كان البعض يبالغ في حكمه على الشِّعر، وهناك من اتسموا بالعدالة والموضوعية في الحكم عليه، وتقسيمه إلى نوعين منطقيين، **يقول أبو العلاء المعري:**

إنَّ بعضًا من القَريض هُذاءٌ ليس شيئًا وبعضَهُ أحكامُ
منه ما يَجْلُبُ البراعةُ والفَضلُ ومنهُ ما يَجْلُبُ البِرسَامُ(٢٧).

إذن فالشِّعرُ منه ما يحمل المستمع على الفصاحة، ومنه ما يُعدُّ ضِربًا من الهذيان؛ ولذلك أخرج أفلاطون الشُّعراء من المدينة الفاضلة، وكان يعترض على الشِّعر؛ نظرًا لتأثيره السَّيئ في الطَّبيعة البشرية بما يقدمه من نماذج ضارة "فهو يزيف صورة الواقع، ويقدم لنا نموذجًا مشوهًا له"(٢٨).

وبالطَّبع فقد تأثَّر النَّاقد العربي بما قرأه من كتب مُترجمة، فإنَّ ذلك لا يعني التبعية مطلقًا؛ فنجد الجرجاني يرفض أنْ يرد على هؤلاء المُغالين في نظرتهم للشِّعر يقول: "أما الشِّعر فخُيِّل إليهم أنه ليس فيه كثير طائل، وأنه ليس إلا مُلحة أو فُكاهة، أو بُكاء منزل أو وصف طلل، أو نعت ناقة أو جمل، أو إسراف قول في مدح أو هجاء، وأنه ليس بشيء تمَسُّ الحاجةُ إليه في صلاح دين أو دنيا"(٢٩).

وراح يفَنِّدُ الأدلة على قيمة الشِّعر، والتي جعلت الإمام الحسن البصري يتمثل به في مواعظه، بالإضافة لقول النبي ﷺ لكعب بن زهير "ما نسي ربك وما كان ربك نسيًّا شعرا قلته"(٣٠).

ثم تناول وصفًا لأهمية الشِّعر عند الناس فقال: "إنَّ فيه الحق والصِّدق، والحكمة وفصل الخطاب، وأنْ كان مجنى ثمر العقول والألباب، والذي قيَّد على الناس المعاني الشَّريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسَّل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشَّرف عن الغائب إلى الشَّاهد، حتى يُرى به آثار الماضين، مُخلدةً في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب، وابتغى الشَّرف، وطلب محاسن القول والفعل منارًا مرفوعًا منصوبًا، وهاديًا ومرشدا، ومَعلمًا مسدِّدًا، وتجد فيه فاء لمقاصد الكاتب، ولطبيعة العصر الذي ألَّف فيه النَّص.

والعمل الأدبي الأشد فاعلية عند "أيزر" : هو العمل الذي يدفع القارئ إلى وعي نقدي جديد بشفراته وتوقوعاته...فنظرية التَّلَقِّي عنده تقوم على أساس أيديولوجيا ليبرالية: على أساس اعتقاد بأنَّنا أثناء القراءة يجب أنْ نكون مرنين ومتفتِّحي الذهن، مستعدين لأنْ نطرح معتقداتنا للتساؤل، ونسمح لها بأن تتحول" فالقرَّاء المختلفون أحرار في أن يحققوا النَّص بطرق مُختلفة.. ولكن يجب على القاريء أن يبني النَّص بحيث يكون مُتسِقًا داخليًا"(١).

قد اعتبر النُّقاد هذه النظرية واحدة من أهم المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب ونقده؛ ذلك لأنها أضافت عنصرًا جديدًا لمكونات العملية الإبداعية–المبدع، النَّص– والكشف عن أمور جوهرية عند تفسير وتأويل النَّص من خلال تركيزها على محور أساسي وهو القارئ المتفاعل مع النَّص، ومن ثم فإنَّ هذه النظرية تُؤسس بُعدًا جماليًا للنَّص. والغريب أنَّ الدراسات النقدية العربية، لا شأن لها في كل آونة إلا تلقي النظريات الغربية بثورة من المقارنات بين التراث النقدي العربي، وبين الجديد الوافد إلينا من هذه النظريات، أو محاولات لتطبيق هذه النظريات على نصوصنا الأدبية العربية قديمها وحديثها، وهي محاولات محمودة حينما تتسم بالموضوعية، يبدو أنَّ نقادنا العرب قد نسوا أو تناسوا الفارق الزَّمني الكبير بين تراثنا العربي والنَّظريات الحديثة، ثم إنَّه ثَمَّة خصوصية لكل أدب من الآداب على الرغم من التقاء الفنون العالمية في نقاط مُشتركة، ولكن ثمَّة أيضا مفاجآت في هذا التراث العريق، الذي يسعى أهلُه لبيان قصوره والنَّيل منه بتلك المقارنات المُجحفة، ومع ذلك فالدارس المتبحِّر في أعماق ذلك الخضم الواسع من التراث، سيجد ملامح نظرية، تتضح تفاصيلها بالبحث المستفيض في كتب القدماء.

إنَّ اهتمام العرب بعملية التَّلَقِّي هذه، قد بدا في الحرص على رواية الشِّعر، وفي إعداد الأجواء المناسبة لعملية الإلقاء والاستماع، وذلك بإقامة الأسواق الأدبية ومجالس الخلفاء وغيرها، وقد بدا أيضًا في اهتمام الشُّعراء بعملية التَّنقيح، إذْ كانوا دائمًا ما يفترضون وجود مستمع أثناء عملية الإبداع، وهو ما كان يدفعهم إلى أقصى حالات التجويد، بل وقد عبَّر الشُّعراء عن ذلك الاهتمام، وتلك الآراء التي تتعلق بهذه العملية شِعرًا يحمل ملامح نظرية تناولها النُّقاد القدامى بالصِّياغة والإضافة والتحليل، ومما ساعد على تكامل الفكر الأدبي النقدي في أغلب الأحيان، أن مجموعة من النُّقاد كانوا في أصلهم شُعراء، نمت علومهم لحد التأليف والتَّنظير.

المبحث الأول:

أهمية الشِّعـر عند المتلقِّي

لم يختلف الشُّعراء وجمهورهم بكل طبقاته على أهمية الشِّعر ومدى قيمته التي يقدمها للفرد والمجتمع؛ فهو "عِلْمٌ" يستقون منه كل أنواع المعارف، قال عمر بن الخطاب- ﷺ وأرضاه-: "كان الشِّعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصحَّ منه"(٢). والعلم يظل بلا قيمة إذا بقي قيد الصدور "فكل علم محتاج إلى السَّماع وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشِّعر"(٣). وهكذا يجعل ابن قتيبة قيمة علم الشِّعر في مرتبة هامة تتلو العلم الديني، وقد برَّر ذلك بمدى الفائدة التي نحصل عليها من تَعلُّم الشِّعر "لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة، والكلام الوحشي وأسماء الشَّجر والنبات والمواضع والمياه"(٤).

قد كانت العرب تحرص على تعلم الشِّعر فهم بين عالم ومتعلم. **يقول أبو الفضل الرَّياشي:**

طَلَبْتُ يومًا مثلاً سائِرا فكنتُ في الشِّعر له ناظمَا

لا خيرَ في المَرءِ إذا ما غدا لا طالبَ العلمِ ولا عالِمَا(٥).

فالشِّعر يُورث المتعلم عذوبة في اللسان، وفصاحةَ القول، وحسنًا للخُلق، ومنطقًا في التفكير، لذا قالت السيدة عائشة – ﷺ وأرضاها روُّوا أولادكم الشِّعر تعذب ألسنتهم"(٦).

وقال عبد الملك بن مروان لمؤدب ولده: "روِّهم الشعر يمجدوا وينجدوا"(٧).

فالشِّعر فيض من العقول الحكيمة التي، تنقل تجربتها للوجود، فتسمو بالأخلاق، وتقضي في الحُكم. **يقول أبو تمام:**

ولولا خِلالٌ سَنَّها الشِّعرُ مَا دَرى بُغاةُ العُلى من أين تُؤتى المَكارمُ

يُرى حِكْمَةً مَا فيه وهو فُكاهةٌ ويُرْضَى بما يَقْضِي به وهُو ظَالمُ(٨)

ولا تنظر العرب لقائل الشِّعر بقدر ما تنظر إلى عقله الواضح في ثنايا الأبيات. **يقول ابن جنِّي:** "إنَّ النفس للشِّعر أحفظ، وإليه أسرع، ألا ترى أنَّ الشَّاعر قد يكون راعيًا جِلفًا، فلأجل قبوله، وما يُوردُه عليه من طلاوته، وعذوبة مستمَعه ما يُصَيِّر قوله حُكمًا يُرجعُ إليه ويُقاس"(٩).

والشَّاعر إنسان قد مرَّ بخبرات وجدانية، وعقلية، ونفسية، وروحية أيضًا، وهو في قصائده يخلِّد تلك التجارب والخبرات، التي عانى في الوصول إليها من خلال أبياته، وذلك هو ما يُبقي القصائد أزمانا طويلة يَمرُّ عليها ما يمرُّ من الزَّمن، وهي شاهدةٌ على فكر صاحبها. **يقول أبو تمَّام:**

ولو كان يفنى الشِّعرُ أَفْنَتْهُ ما قَرَتْ حِيَاضُكَ منه في العُصور الذَّوَاهبِ

ولكنَّهُ فيضُ العُقولِ إذا انجَلَت سَحائبُ منه أُعقِبَتْ بسحَائِبِ(١٠)

والشِّعر ديوان العرب، وسجل أخبارهم وأيامهم "وقد ظلَّ مَعينًا ينهل منه النَّاس لتهذيب النفوس، وصقل الأذواق، وتثقيف الأبناء بتجارب السَّابقين ووقائعهم"(١١).

فالقصائد حيزٌ ناقلٌ لحقائق الأقوام وأمجادهم، وحُسن أو سُوء أخلاقهم. **يقول دِعبل الخُزاعي في ذلك:**

من كُلِّ قافيةٍ تَحْتَلُّ ثَاويَةً في صَدرِ راويَةٍ أو كَفِّ ورَّاقِ

خَوابرٌ بأمُور النَّاسِ تُخبِرُنَا عن لُؤْمِ قَومٍ وعن مَجْدٍ بتَصْدَاقِ(١٢)

وبما أنَّ أمجاد القوم تُخلَّد في الأبيات، **فهذه الأبيات هي سجِلُّ المجد والحسب يقول البحتري:**

أيَغْضَبُ أنْ يُعاتَبَ بالقَوافي وفيها المَجْدُ والحَسَبُ الحَسِيبُ؟[١٣]

والشّعر هو عزٌّ وشرف وصيت كما يقول أبو المكارم المطهر بن محمد البصري:

رأيتُ الشِّعرَ للسَّاداتِ عزًّا ومنقَبَةً وصِيتًا وارتفاعَا[١٤].

إنَّ مجد الشُّعراء وقبائلهم يتأتى من خلال توارث تلك الكلمات المحفورة على جدران الزَّمن من خلال تلك اللغة وذلك النَّظم الفريد، **يقول ابن الرومي:**

أرى الشِّعر يُحيى النَّاس والمَجْدَ بالذي تُبْقِيهِ أرْواحٌ له عَطِراتُ

وما المَجْدُ لولا الشِّعرُ إلا مَعَاهِدٌ وما النَّاسُ إلا أعظمٌ نَخِراتُ[١٥].

وقد كانت العرب ترى في الشِّعر سؤددا مُجددًا لهم على مرّ الزمن، **يقول أبو تمام:**

إنَّ القَوافيَ والمَساعيَ لم تَزَلْ مِثْلَ النِّظام إذا أصَابَ فَرِيدَا

هي جوهرٌ نَثْرٌ فإنْ أَلَّفْتَهُ في الشِّعرِ كان قَلائدًا وعُقُودَا

من أجلِ ذلكَ كانت العَربُ الأُلَى يَدعُون هذا سُؤدَدًا مَجْدُودَا

وتندُّ عندَهمُ العُلا إلا إذا جُعِلَتْ لهَا مِرَرُ القَصِيد قُيُودَا[١٦].

إنَّ الشَّاعر حينما يذكر مكارم الآخرين وأمجادهم فإنَّ ذلك يَحُثُّهم على الاقتداء بها، وحينما يذكر عيوب المَهجو فهو يُنَفِّر المُجتمع من تَمَثُّل صِفاته "وبذلك يصبح الهجاء الصَّحيفة التَّربوية المقابلة للمديح؛ فالمديح يرسم المثالية الخُلُقية لهذه التَّربية، والهجاء يرسم المساوئ الفردية والاجتماعية، التي ينبغي أنْ يتخلص منها المُجتمع"[١٧].

يقول المتنبي مُخاطبا سيف الدولة:

أحْيَيْتَ للشُّعراءِ الشِّعرَ فامْتَدَحُوا جميعَ مَنْ مَدحوهُ بالذي فِيكَا
وعلَّمُوا النَّاسَ مِنْكَ المَجْدَ واقتَدَرُوا على دَقِيقِ المَعَاني مِن مَعَانيكَا[١٨].

وللشُّعراء أيضًا مهمة أخلاقية كما يرى كثير من الفلاسفة والنُّقاد، يقول عمر بن الخطاب– رضي الله عنه –: " تعلَّموا الشِّعر فإن فيه محاسن تُبتَغى، ومساوئ تُتَّقى"[١٩].

وقد كان الشِّعرُ يُستخدم في تعليم النشء المعارف النَّظرية بالإضافة لغرس الفضائل وتهذيب الأخلاق في هذه النفوس كي تُصبح نافعة لذاتها ومجتمعها؛ فهو "يساعد العامة على أنْ يرتقوا بإنسانيتهم إلى الحال الأفضل؛ لما له من تأثير مباشر على السُّلوك الإنساني والأخلاقي"[٢٠].

والشِّعر باعتباره يُمَثِّل حدثًا وجدانيًا عاطفيًا يخرج من نفس صاحبه، ومن عقله وكل دخائله النَّفسية والفكرية، فإنَّ ذلك يعني أنَّ الأبيات ما هي إلا مرآة لفكر ونفس صاحبها ، فإما هي ذات قيمة فعلية، أو مجرد تعبير عن نفس لاهية عابثة، ولذلك تنبَّه الشُّعراء والنُّقاد لهذه المسألة حين استماعهم له.

يقول أحمد بن يوسف الكاتب ناصحاً:

أبا حسنٍ عَانِ الدِّرايَة قَبل ما تُريغُ مِن الشِّعرِ الذي أنْتَ قائِلُهْ
ففي الشِّعر آدابٌ كثيرٌ فُنُونُها وباطلُ لهوٍ إنْ تعنَّاك باطلُهْ[٢١].

إذن لقد انقسمت قيمة الشِّعر وفقًا لطباع الشُّعراء "فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفِعال النبيلة وأعمال الفُضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فِعال الأدنياء فأنشئوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[٢٢].

ولأن النفوس جُبِلَت على محبة القيم العليا والمُطْلَقة، خاصةً قيم الجلال والعظمة والكمال والسمو الأخلاقي، التي تستقبلها الذات المستشرفة للرقي، فإن النقد العربي قد وضع الحكمة معيارًا جماليا ؛ لحثِّها على معالي الأمور وترك

سَفسافها "كما أن الحكمة معيارٌ له حضوره في تحديد منزلة شِعر الشَّاعر... وقد غدت الحكمة من أنجح طرق تلقين علم الشِّعر"(٢٣). وبما أنَّ جودة الشعر وبلوغه أعلى درجات الكمال هي أقصى طموح للشاعر، **لذا فقد كان يحرص على تبني تلك القيم من خلال أبياته يقول ابن عبد ربه:**

ومعشـرٌ تَنطِـقُ أقلامُهـم بحِكْمَـةٍ تَلَقَنُهَـا الأعْـيُنُ

تلفظُهـا فـي الصَّـكِ أقلامُهُـم كَأنّمَـاَ أقلامَهُـم ألسُـنُ(٢٤).

والشِّعر زاد يتزود به المُسافرون في أسفارهم؛ فهو غذاء العُقول التي تتمتع بالفكر الحكيم المجرب، **يقول السَّري الرفاء:**

والشِّـعرُ نُزهـةُ قـاطنٍ حَـطُّ الرِّحـال وزَادُ راحِـلِ

فاشـرَب علـى ريحانِـه إذ راح غضًّـا غيـر ذَابِـلِ

واعلـم بـأنَّ بديعَـهُ لُـبُّ الأَلِبَّـاءِ الأفَاضِـلِ(٢٥).

قال رسول الله – ﷺ – : "إن من البيان لسِحرا، وإنَّ مِن الشِّعر لحكمة"(٢٦).

ومع تلك النظرة الراقية للشِّعر، قد كان البعض يبالغ في حكمه على الشِّعر، وهناك من اتسموا بالعدالة والموضوعية في الحكم عليه، وتقسيمه إلى نوعين منطقيين، **يقول أبو العلاء المعري:**

إنَّ بعضًا من القَريض هُذاءٌ لـيس شـيئًا وبعضَـهُ أحكـامُ

منـه ما يَجْلُبُ البراعـةُ والفَضـلُ ومنـهُ ما يَجْلُبُ البِرسَامُ(٢٧).

إذن فالشِّعرُ منه ما يحمل المستمع على الفصاحة، ومنه ما يُعدُّ ضربًا من الهذيان؛ ولذلك أخرج أفلاطون الشُّعراء من المدينة الفاضلة، وكان يعترض على الشِّعر؛ نظرًا لتأثيره السَّيئ في الطَّبيعة البشرية بما يقدمه من نماذج ضارة "فهو يزيف صورة الواقع، ويقدم لنا نموذجًا مشوهًا له"(٢٨).

وبالطَّبع فقد تأثَّر النَّاقد العربي بما قرأه من كتب مُترجمة، فإنَّ ذلك لا يعني التبعية مطلقًا؛ فنجد الجرجاني يرفض أنْ يرد على هؤلاء المُغالين في نظرتهم للشِّعر يقول: "أما الشِّعر فخُيِّل إليهم أنه ليس فيه كثير طائل، وأنه ليس إلا مُلحة أو فُكاهة، أو بُكاء منزل أو وصف طلل، أو نعت ناقة أو جمل، أو إسراف قول في مدح أو هجاء، وأنه ليس بشيء تمَسُّ الحاجةُ إليه في صلاح دين أو دنيا"[٢٩].

وراح يفَنِّدُ الأدلة على قيمة الشِّعر، والتي جعلت الإمام الحسن البصري يتمثل به في مواعظه، بالإضافة لقول النبي ﷺ لكعب بن زهير "ما نسي ربك وما كان ربك نسيًّا شعرا قلته"[٣٠].

ثم تناول وصفًا لأهمية الشِّعر عند الناس فقال: "إنَّ فيه الحق والصِّدق، والحكمة وفصل الخطاب، وأنْ كان مجنى ثمر العقول والألباب، والذي قيَّد على الناس المعاني الشَّريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسَّل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشَّرف عن الغائب إلى الشَّاهد، حتى يُرى به آثار الماضين، مُخلدةً في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب، وابتغى الشَّرَف، وطلب محاسن القول والفعل منارًا مرفوعًا منصوبًا، وهاديًا ومرشدا، ومَعلمًا مسدِّدًا، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزَّاهد في اكتساب المحامد، داعيًا ومحرِّضًا، وباعثًا، ومُحضِّضًا، ومذكِّرًا، ومُعرِّفًا، وواعِظًا، ومُثقِّفًا"[٣١].

وقد تناول أيضًا القلقشندي أسباب تعظيم الشِّعر عند العرب، فأشار إلى ما يميِّزه من أدواتٍ تؤثِّر في النَّاس على مدار الأزمان فقال: "اعلم أنَّ الشِّعرَ وإنْ كان له فضلة تُحصيه، وميزة لا يُشاركه فيها غيره، من حيث تفرُّده باعتدال أقسامه، وتوازن أجزائه، وتساوي قوافي قصائده، مما لا يوجد في غيره من سائر أنواع الكلام، مع بقائه على مرِّ الدُّهور، وتعاقب الأزمان، وتداوله على ألسنة

الرُّواة وأفواه النَّقلة؛ لتمكُّن القوة الحافظة منه بارتباط أجزائه، وتعلُّق بعضها ببعض، مع شيوعه واستفاضته، وسرعة انتشاره، وبُعد مسيره، وما يُؤثره من الرِّفعة والصَّنعة باعتبار المدح والهجاء، وما يُحدثه من الأريحية، وقبوله لما يرد عليه من الألحان المُطربة المؤثِّرة في النُّفوس والطِّباع الرَّقيقة، وما اشتمل عليه من شواهد اللغة، والنحو، وغيرها من العلوم الأدبية وما يجري مجراها، وما يُستَدَلُّ به منها في تفسير القرآن الكريم، وكلام من أُوتي جوامع الكَلِم– ﷺ – وكونه ديوان العرب، ومُجتمع تمكُّنها والمُحيط بتواريخ أيامها، وذِكر وقائعها، وسائر أحوالها"(٣٢).

أما قُدامة بن جعفر، فقد كان يرى أن الغاية النهائية للشِّعر هي الغاية الأخلاقية، وذلك بتأكيد مفهوم الفضائل في نفس المُتلقي، وكان يرى "أنَّ الشِّعر يوصِّل القيم توصيلاً متميزًا، بمعنى أنَّ الشِّعر لا يُقدم الفضائل تقديمًا حرفيًا، وإنَّما تقديمًا شِعريًا"(٣٣).

ولا يكون ذلك إلا من خلال طريقة الصِّياغة الشِّعرية المؤثرة، التي تتناول القيم وتقدمها بأسلوب معين يعتمد على إبرازها عن طريق المقارنة، أو بيان مظاهرها التي تتبدى فيها، وتكمن أهمية الشِّعر عند البعض في تعلُّم اللغة والفصاحة وأساليب البيان، بالإضافة لكونه خِزانة الحكمة ومُستودع العلوم، وأنساب العرب، وأيامهم، ووقائعهم، وتواريخهم، وهو أيضًا"من المصادر التي تضبط من خلالها اللغة"(٣٤).

وقد تميز العرب بفصاحة فطرية، وذوق عالٍ وكانت طبيعتهم شِعرية؛ لأنَّهم "ذوو نفوس حساسة، وشعور دقيق، تقعدهم الكلمة، وتقيمهم"(٣٥). وكانوا أيضًا أصحاب حافظة قوية، إذا أعجبهم البيت حفظوه، وتناقلوه، ولكن ذلك يعتمد على مدى تأثرهم بالشِّعر وإيمانهم بجماله وقيمته.

يقول السَّري الرَّفَّاء ممتدحًا بعض الأبيات:

وفصاحةٌ لو أنه ناجى بها سَحبانَ أو قُسَّ الفَصَاحةِ أفحَمَا

لفظٌ يُريكَ بَديعُه حَلْيُ الدُّمى وطلقًا ونوَّارَ الرُّبَا مُتبسِّمَا[٣٦].

وقد كان العرب يُسمون الشِّعر العجيب "السِّحر الحلال، واللفظ الجميل" وما كان تشبيه الشِّعر بالسِّحر إلا لفعل وتأثير كل منهما في النفس الإنسانية، وقد ربط العرب أيضًا بين تأثير الشعر والخمر فكلاهما مُسكِر للروح مُشعر لنفوسهم وأجسادهم باللذة والمُتعة.**يقول أحد الشُّعراء:**

بَيانُهُ السِّحرُ قَد أخْفَى مَعَاقِدَهُ لكِنْ أرَانَا لسِرِّ الفَضْلِ إنْشَاءَ

إذا أرادَ أدَارَ الرَّاحَ مَنطِقُهُ نظمًا ويُطربُنا بالنَّثر إنْ شَاءَ![٣٧].

إنَّ المتعة هي أهم غايات الشِّعر؛ فإذا لم تتحقق المتعة فلا يمكن الوصول إلى حالة التأثير في المُتلقي، هذه المتعة متعددة الجوانب، فأحدها يتأتي من الصورة الموسيقية المتكاملة التي تقدمها القصيدة "فهى صورة متكاملة من الإيقاع، الذي يُساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المُشتتة"[٣٨]. إنَّ هذا التأثير الذي تحدثه الموسيقى في نفس المتلقي يرجع إلى حدوث حالة من التنغيم تحدثها حالة انفعال داخلي بتجربة الشَّاعر التي يتقن اختيار الموسيقى المناسبة لها، يرى شوقي ضيف أنَّ هذه الموسيقى في الأبيات هي التي تؤثِّر في العاطفة وليس صوت الشَّاعر وقت إنشاده، يقول: "كل نغمة في تجربة فنية، تؤثر في إدراكنا، وترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا، وآية ذلك أننا نتأثَّر بالشِّعر حين نقرؤه صامتين، كما نتأثَّر به حين نقرؤه مُنشدين، ولو أنَّ تأثُّرنا به يرجع إلى موجات صوتية منتظمة تنتشر على أجسادنا لَبَطُل تأثُّرنا به حين نقرؤه في صمتٍ وهدوء"[٣٩].

يوجد أيضًا نوع آخر من المتعة هو: المتعة الذِّهنية بما تقدمه الأبيات من حِكَم ومواعظ ومعارف أيضًا، تلك اللذة العلمية كان يُستفاد بها في تعليم

النَّشء المعارف النَّظرية "ويسهم في تأديبهم وتهذيبهم؛ ليرتقي بهم إلى الحال الأفضل، وذلك بغرس الفضائل والصِّناعات العملية فيهم؛ حتى يؤدوا أفعالها التي تقودهم إلى أنْ يصبحوا أفرادًا نافعين في المُجتمع الفاضل"(٤٠).

ولعل تلك المهمة السَّامية- نقل المعرفة - التي حملها الشِّعر على عاتقه هى التي شجَّعت شعراء العصر العباسي أن "يفتحوا صفحة لم تكن تخطر لأسلافهم على بالٍ، وهى صفحة الشِّعر التعليمي، الذي صاغوا فيه المعارف، والتاريخ والأمثال والقصص الحيواني منظومات"(٤١). ولكن هذا لا يعني أنَّ الشَّاعر كالمُؤرخ، فالتأريخ يعني ذكر الأحداث كما هى أما الشَّاعر فإنه يكشف عن قوانين العالم الأساسية، يُحاكي الطبيعة ويجسِّد الشُّعور، ولا يمكن أنْ يخضع عمله الأدبي للتجريد "وبالتَّالي يصبح الشَّاعر أقرب إلى الفيلسوف، وأسمى مقامًا من المؤرخ"(٤٢).

يتمتع الشِّعر بأدوات متعددة للتأثير على المتلقي، وقد كان الشُّعراء يبذلون قصارى جهدهم في الصِّياغة الفنيَّة، فالتأثير كان عملية مُنظمة يقوم بها الشَّاعر؛ فهو يعرف الطُّرق التي يستميل بها الجمهور، خاصة وأنَّه إنسانٌ يعيش معهم في حياة واحدة، كانت العاطفة من أهم المواطن التي يعمد الشُّعراء إلى استمالتها وتحريكها في الجمهور، والصِّدق كان أقرب الطرق لعقل وقلب الجمهور، يقول عامر بن عبد قيس: "الكلمة إذا خرجت من القلب، وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان"(٤٣).

إنَّ للشِّعر تأثيرًا على عاطفة الإنسان، وبالتالي يؤثر تأثيرًا مباشرًا على السُّلوك الإنساني والأخلاقي، ويساعد البشر أنْ يرتقوا بإنسانيتهم "وهو الذي يُفلح في تحقيق إثارة انفعالية ما للعَوَام، تدفعهم وتحثُّهم بدورها على إيثار الفِعل الجميل، وتجنب الفعل القبيح"(٤٤). ترى ألفت الرُّوبي أنَّ السَّبب في هذا التأثير، هو تلك الطَّبيعة التخييلية المرتبطة بصناعة الشِّعر.

إنَّ التصوير الذي يستخدمه الشَّاعر حينما يجسِّد انفعالاته وخبراته يعتبر أحد اللذات الجمالية التي يستمتع بها المتلقي، بغض النَّظر عن جدلية الصِّدق والكذب التي نشأت حول قضية التَّخييل، فإنَّ إعطاء المساحة للمتلقي في الفهم والتَّخيل يعد متعة كبيرة له، فالإنسان مقيد في الزمان والمكان، ولا يستطيع أنْ يخرج من قيدهما إلا بالخيال، فهو يمنح أجنحة للإنسان كي يحلِّق بها في عوالم جديدة، يرسمها الشَّاعر ويلونها، ويبعث فيها من أنفاسه الإبداعية حياة كاملة، مزروعة بألوان الفِكر والجمال، وهنا تحدث المتعة الرُّوحية التي لا تحدث بسهولة، إلا باجتماع جماليات متعددة في العمل الإبداعي، بالإضافة لعملية التَّخييل.

وتعتبر لذِّة الفضيلة التي تتطلع إليها النَّفس الإنسانية إحدى أنواع الجمال الأخلاقي، تلك التي يبحث عنها في طيَّات القصائد الشِّعرية "فإن غاية الفن أن يوجه النَّاس نحو الخير، ويبث فيهم كُره الشّرَ، ويُصلح عاداتهم، ويقوِّم أخلاقهم"(٤٥). تعتبر هذه هى النَّظرة المثالية للفن بشكل عام، إلا أن هذا لا ينفي وجود الأفكار القبيحة، وبالتالي اللذة المبنيَّة على أساس من الفساد الأخلاقي والمعرفي؛ فالشُّعراء ليسوا على طول الخط مثاليين، فمنهم أصحاب علم وأخلاق فاضلة، ومنهم أصحاب رزيلة يعمدون لترويج الشَّر والقبح الأخلاقي، يرى الأصمعي أنَّ الشِّعر مجاله الشرَّ؛ ويبرِّر ذلك بقوله عن الشِّعر: "إذا تناول الموضوعات الأخلاقية والدينية (الخير) ضعف وتهافت"(٤٦). وقد يكون ذلك صحيحًا لكنَّه ليس مبرِّرًا لجعل الشَّر مجالا لذلك الفن الجميل؛ فإذا حدث ذلك فقد الشِّعر أهميته ودوره في تربية الجماهير، ونشر المُثل العليا، والمعرفة في إطار من الجمال ممثلاً في ذلك التشكيل اللغوي الفريد.

لقد استخدم ابن طباطبا مصطلح " اللذة" ليبرر الإدراك الجمالي، الذي يُصِيب المُتَلَقِّي أثناء تذوقه للعمل الأدبي، وهو مصطلح انتشر في الكتابات

الفلسفية، التي انتشرت في القرن الثَّالث للهجرة، وقد استخدم الشُّعراء هذا المُصطلح كثيرًا للتَّعبير عن حالة الاستمتاع التي يشعر بها المُتَلَقِّي حين سماعه لقصيدة جميلة. **يصف الجرجاني الشّعر فيقول:**

أَتَتْنَا العَذَارى الغِيدُ في حُلَلِ النُّهَى تَنَشَّرُ عن عِلْمٍ وتُطْوَى على سِحْرِ

أَلذُّ من البُشْرى أَتَتْ بَعْدَ غَيْبَةٍ وأحسنُ من نُعمى تُقابَلُ بالشُّكْرِ[٤٧].

يرى ابن طباطبا أنَّ اللذة لا تحدث للمتلقي إلا إذا أعجب العقل بالقيمة الجمالية والمعرفية التي يقدمها "فقدرة الشِّعر على تغيير سلوك المتلقي، لا يُمكن أنْ تَتِمَّ دون حالة إدراكية متميزة يفرضها الشِّعر على المتلقي.. ومن هذه الزاوية يحقق الشِّعر للمتلقي أثرًا معرفيًّا لا يمكن تجاهله، ويتجلى ذلك الأثر فيما يقوله ابن طباطبا عن قدرة الشِّعر– الصَّادق– على اقتناص الأشياء الكامنة في النُّفوس والعقول، وإظهار ما يكمن في الضَّمائر منها، وما يصاحب ذلك من أثر يتجلَّى في ابتهاج النَّفس لانتفاعها من الخفي من العلوم، أو ما يسميه ابن طباطبا" بانكشاف غطاء الفهم"[٤٨].

وهكذا تكمن أهمية الشِّعر في تلك اللذة الدائمة والمتجددة عبر الزَّمن، لذة مطلقة تبدأ من مجرد الاستمتاع بموسيقى الشِّعر تلك التي تحرِّك الوجدان، ثم لذَّة الإدراك والمعرفة، والسَّعادة الرُّوحية التي تحدث للإنسان وقت التَّحليق في سماء الخيال والصِّدق والجمال المُطلق، وإذا كان كلُّ نوع من أنواع الفن، يمثل متعة جمالية خاصة، فإنَّ الشِّعر يشتمل على كل أنواع الاستمتاع؛ لما يسمح به تعدد أدوات الشِّعر، ووسائل تأثيره على المتلقي؛ ولذلك كان من الطبعي أنْ يظل الشِّعر معينًا لا ينفد، ينهل منه العرب في كل زمان ومكان، يستخدمونه في تهذيب النفوس والأخلاق، وصقل الأذواق، والاستفادة من تجارب السَّابقين ووقائعهم، وفهم وسائل بيانهم وبلاغتهم، ومعرفة التَّقاليد الفنية والأدبية في أشعارهم، والتَّعرف على معجم فصاحتهم.يُعرِّف محمود الحسيني

المرسي الشّعر من خلال مهمته فيقول: "إنَّه فنٌّ، بل أسمى الفنون جميعًا، يعبِّر فيه الشَّاعر عن شعوره في محاولات منه لخلق أشكال سارَّة تثير اللذة، وتوصِّل العواطف والانفعالات إلى القارئين والسَّامعين"(٤٩).

ليس كل الشِّعر جيِّدًا، وعلى ذلك فإنَّ هذه اللذة لا تحدث دائمًا، وإذا حدثت فهى متفاوتة "فما دامت الأشعار مختلفة فاللذة النَّاتجة عنها مختلفة بالضرورة، فإنَّ الاختلاف مردود– في النِّهاية– إلى عملية التوافق التي تتم بين نوع المُتَلَقِّي وحالته، ونوع القصيدة التي يُؤثرها وكيفياتها"(٥٠).

وقد حذَّر الجاحظ المتلقي من التلاعب بعواطفه، والتأثر بسفسطة الشُّعراء – إن جاز التعبير– ولذلك نبه إلى أدوات الشُّعراء في التأثير على المُتلقي وهما طريقتان:" إحداهما نفسية: تعتمد على خفض الصوت، والرفق، وإخراج الظالم كلامه مخرج المظلوم، والتشبه بالخصم في ضعف الحيلة، وقلة الفطنة، والأخرى: أسلوبية: تعتمد على التوفيق بين الكلام ومقتضى الحال، وحسن الاختصار"(٥١).

لقد لعب الشِّعر دورًا محوريًا في حياة العرب؛ فقد كان الشَّاعر هو الذي يحمي قبيلته ويدافع عنها، وقد كان رجل الصحافة الذي ينشر محاسنها، ويدافع عن مساوئها، يهجو أعدائها، ويمدح سياستها، وفي العصر الإسلامي كان الشِّعر نصيرًا لدين الإسلام، ومُدافعًا عن نبيه الكريم – ﷺ – وقد كان مصدر لذتهم واستمتاعهم، فهو فنهم الوحيد وعلمهم الوحيد، كانوا يقاسون الحياة ومتاعبها، ثم يجمعهم الليل في حالة من السَّمر، والتحدث والاستماع والمدارسة والتأمل. علموه أولادهم للتهذيب، وحفظ الأنساب، والمحافظة على فصاحة اللسان ونطق البيان. ومنذ العصر الأموي حين بدأت العُجمة تتسرب إلى ألسنة العرب لجئوا لنهر الشِّعر المتدفق؛ للمحافظة على اللغة وفهم ما استغلق من الحديث والقرآن.. فليست هناك مبالغة إذا عُرِّف الشِّعر بأنَّه أعظم حضارات العرب الفنية.

المبحث الثَّاني:

مستويات التَّلقي

بيئة العرب كانت تتمتع بمستويات مختلفة من عملية التَّلقي؛ تختلف باختلاف الفكر، والذوق، والثقافة، والحالة الشُّعورية. عند كل فرد من أفراد الجُمهور "فكلٌ سامع له ذوقه الخاص الذي تكوَّن لديه بالفطرة ، والتعلُّم والصَّقل، ومُعاشرة النُّصوص، وتلقيها، والتنازع في الأشعر محكٌّ ينبئ عن مدى تباين تلقينا للنصوص، فما يجده هذا المتلقي في شِعر هذا الشَّاعر من الأثر النَّفسي والارتياح، قد لا يكون كذلك مع متلقٍّ آخر"(٥٢).

كان الشَّاعر يخشى أنْ يصطدم بطبقة العامة التي لا تُجيد فهم شِعره بالمستوى الذي يشعر فيه بالتقدير نتيجة معاناته الإبداعية، وجهوده في الابتكار، وقد حدَّد الجاحظ مفهوم العوام وجعله في معيارين اثنين: "أولهما معيار ثقافي ينظر إلى العوام بوصفهم مفتقدي المعرفة التي يُلمُّ بها الكتَّاب المفكِّرون من أمثاله، أي المعرفة التي يُلمُّ بها الخواص، وهذه المعرفة تشمل المعارف اللغوية والأدبية بالمعنى الواسع، أمَّا المعيار الآخر فهو معيار اجتماعي، يضع العوام في مكانة أدنى من الخواص، وإنْ كانوا أعلى طبقيًّا من الطوائف الأخرى الموجودة في المجتمع آنذاك، والتي حدَّدها بالفلاحين وأصحاب الحِرف وسكَّان الجبال"(٥٣).

لقد كانت المكانة الاجتماعية تتحدَّد من خلال المعيار الثقافي للفرد، بحيث يكون العوام هم الجُهَّال، الذين يفتقدون المعرفة والثقافة، سواء كانت هذه الثقافة لغوية، أو فقهية ،أو غيرها، ولا يُفصل بين الطبقات على أساس المستوى الاجتماعي، فقد يكون المثقف فقيرًا، ويكون الجاهل غنيًّا "فالجاحظ عدَّ نفسه من الخاصة، وهو لم يكُن من الأثرياء بأيَّة حال"(٥٤). وأما تقسيم الطَّبقات عند

الجاحظ فيظهر في حديثه عن اللكنة حيثُ يقول: "فهذا ما حضرنا من لُكنة البلغاء والخُطباء والشُّعراء والرؤساء... ولُكنة العامة ومن لم يكُن له حظٌ في المنطق"(٥٥).

ولكي يتجنب الشَّاعر حُكم العوام على شعره، كان يُصرُّ على ألاَّ يجعل عملية التَّلقي عملية خاضعة للصُدفة، التي كثيرًا ما تُهينه، وإنما كان يهيئ الجو المناسب لعملية نقدية جادة من خلال مُحكِّمين مشهود لهم، وفي حضور جُمهور مثقَّف واعٍ، يرتضي حُكمه وفهمه "فاستقبال النَّص من لدن الشَّاعر المُحكِّم، توسيع لرقعة التَّلقي، وتحريض عليه بإصرار"(٥٦). وقد اتفق كل من الشَّاعر والمتلقِّي على قواعد عامة وتقاليد توصيل، فرضتها الظروف. هذه القواعد هي: "الإبلاغُ، والإفهامُ، والإيضاحُ، والصدقُ الواقعي للشِّعر"(٥٧). وعملية فهم الشِّعر أمرُ فيه جدل بين الشُّعراء، والنُّقاد يرون أنهم الأولى بفهم الشِّعر، وتقدير الجيد والردئ منه، **يقول ابن سلاَّم الجُمحي:** "وجدنا رواة العلم يغلطون في الشِّعر، ولا يضبط الشِّعر إلا أهلُه"(٥٨).

فالشِّعر عند ابن سلاَّم : "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات،منها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تُثقفه اليد، ومنها ما يُثقفه اللسان"(٥٩). والصناعة لا يُدركها إلا الخبير بها الذي يستطيع تقييم المصنوع وتقويمه، **يقول ابن سلاَّم** : "من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يُبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلونٍ ولا مسٍ، ولا طِراز ولا وسمٍ، ولا صُنعة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها، وستوقها ومُفرَغها"(٦٠).

والعلم أحد أهم الأسلحة التي يجب أن يتسلَّح بها الناقد يقول أبو العتاهية:

لكلِّ داءٍ دواءٌ عِنْدَ عَالِمِهِ ... من لمْ يَكُن عَالِمًا لم يَدرِ مَا الدَّاءُ(٦١).

وعلى الرغم من اعتراف الشُّعراء بعض الوقت بأهمية النقاد، فإنَّ جُلَّ كلام النقاد يذهب في اتجاه واحد، يجعل النقد كعلم منفرد عن علم الشِّعر؛ ولذلك يحتاج إلى مُتخصص فيه، **يقول المرزوقي:** "ولو أن نقد الشِّعر كان يُدرك بقوله، لكان من يقول الشِّعر من العلماء أشعر الناس، ويكشف هذا أنه قد يميز الشِّعر من لا يقوله، ويقول الشِّعر الجيد من لا يعرف نقده"(٦٢).

وللناقد خبرة وبصيرة تجعله يعرف مواضع الاستحسان فيذكره، ومواضع النقيصة فيجبرها، قال الشاعر:

ما يتساوى من الكلام على الآ ذانِ مَصْنُوعُهُ وسَاذَجُهُ

وإنَّما الشِّعرُ كالدَّراهِمِ لا يجوزُ عند النُّقَّاد زابَجُهُ(٦٣).

ولقد تنبهت مُعظمُ النَّظريات النَّقدية إلى أهمية الوعي الذَّاتي للجُمهور، ولكنَّ نظرية الاستقبال تدور حول هذا المفصل دون غيره من أجزاء العملية الإبداعية؛ فقد اهتمت بالقارئ، ومدى قدرته على التذوق من خلال خبرته الثقافية وجهده المعرفي الخاص "وعلى هذا يمكن القول أنَّ القارئ الفائق الذي يستطيع فك شفرات النص، وملء فجواته التي وُضِعَت فيه قصدا، مما يعني أن النظريات المعاصرة في القراءة والتلقي تنظر نظرة جديدة إلى العمل الذي يقوم به الناقد، وقد تساوي بينه وبين المتلقين، فالخبرة الحقيقية هي خبرة القارئ ناقدًا كان أم متلقيًا عاديًا، إذ يتساوى الطرفان في مقدار الجهد المبذول لتذوق النَّص، وعلى هذا فإن العامل الثقافي يُعدُّ جوهريًا ومهمًا في تذوق النَّص"(٦٤).

وقد سبق للنَّاقد العربي القديم الاهتمام بالمتلقي، حتى إنَّه جعله مقياسًا لبراعة الشَّاعر، أو إخفاقه، بل راح لأبعد من ذلك، فجعل من المُتلقِّي جواز مرور للاعتراف بكون المرء شاعرًا أم لا؛ لذا دعا الشُّعراء لمُراعاة الجُمهور، والاهتمام بردود أفعالهم، يقول الجاحظ: "فإنْ أردت أن تتكلَّف هذه الصِّناعة، وتُنسَب إلى هذا الأدب، فقرضتَ قصيدةً، أو حبَّرت خُطبةً، أو ألَّفت رسالةً،

فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدَّعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار، أو خطب، فإن رأيت الأسماع تُصغي له، والعيون تُحدّجُ إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله...فإذا عاودت أمثال ذلك مِرارًا، فوجدت الأسماع عنه مُنصرفة والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصِناعة"(٦٥). وهنا دعوة لإتقان صناعة الشِّعر بتوسيع دائرة العلم والمعرفة بشتى أدوات الصناعة، وكانت تلك المعرفة مدعاة للفخر بين الشُّعراء "فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخُذ في غير هذه الصِّناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه"(٦٦).

ويرى ابن طباطبا أنَّ فساد الطَّبع مَدعاةٌ للخطأ العروضي في صناعة الشِّعر "فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذَق به، حتى تُعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف فيه"(٦٧).

وقد خَلقت ظروف عملية التلقي قواعد ومعايير لعملية النظم بحيث تعتبر مخالفتها مصدرًا للذم، فالشِّعر كما يقول ابن طباطبا "كلامٌ منظوم، بائنٌ عن المنثور، الذي يستعملهُ النَّاس في مُخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِلَ عن جهته مَجَّتهُ الأسماعُ"(٦٨). **يقول الخالدي ممتدحا صفة غُلام له:**

وَيَعـرِفُ الشِّــعْرَ مثــل مَعْرِفَتِــي ... وَهُــوَ عَلَــى أَنْ يَزِيــدَ مُجْتَهِـدُ

وَصَيرَفِيُّ القريضِ وَزَّانُ دينار المـ ... عَـــاني الدِّقـــاقِ مُنْتَقِـــدُ(٦٩).

ومن هنا يبدو أنَّ العلم بالشِّعر متطوِّر قابلٌ للإضافة، عن طريق توسيع دائرة العلم. والنقد أحد الفنون التي تظهر عند الشُّعراء بقوة، خاصةً إذا نمَت موهبتهم بمزيد من الثقافة والمعرفة. قد كانت معرفة مساوئ الشِّعر وعيوبه لا تقل أهمية، عن معرفة محاسنه؛ لأن معرفة الرَّدئ تؤدي لتجنبه، يقول

المرزوقي: "واعلم أنه لا يعرف الجيِّد من يجهل الردئ، والواجب أنْ تعرف المقابح المتسخَّطَة، كما عرفت المحاسن المُرتضاة.. كأن يكون اللفظ وحشيًا أو غير مستقيم، أو لا يكون مُستعملا في المعنى المطلوب.. أو يكون فيه زيادة تفسد المعنى، أو نُقصان، أو لا يكون بين أجزاء البيت التئام، أو معيبة في نفسها، أو يكون في القَسْم أو التقابل، أو في التفسير فساد، أو في المعنى تناقض وخروج إلى ما ليس في العادة والطبع، أو يكون الوصف غير لائق بالموصوف، أو يكون في البيت حشو لا طائل فيه، إلى غير ذلك مما يُحصِّله لك تأملك جُمَل المحاسن وتفصيلها، وتتبعك ما يضادها وينافيها، وهذا هيِّن قريب"(٧٠).

ومعرفة تلك المقابح والقدرة على الفصل بين الجيد والرَّدئ، تُعدُّ من المؤهلات التي يجب سلوكها لمعرفة علم النقد، يقول الجرجاني: "ولستَ تُعدُّ من جهابذة الكلام، ونقاد الشِّعر حتى تميِّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علمًا برتبه ومنازله، فتفصل بين السَّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرِّق بين المُشترك، الذي لا يجوز ادعاء السَّرق فيه، والمُبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه"(٧١).

وقد تكون هذه المواصفات التي طرحها الجرجاني هي الحدُّ الفاصل بين الشَّاعر والناقد فليس كل شاعر ناقدًا، كما أنه ليس كل ناقد شاعرًا، ولكن العرب كانت تعرف أن الشُّعراء مؤهلون للنقد أكثر من غيرهم، خاصةً أنهم يعرفون أنَّ القدرة على التذوق الجمالي كامنة في كل شخص، وهذه القدرة قابلة للنُّمو والزيادة "فكل خبرة جمالية مُهيأة لخبرة جديدة، أي كل كشف جديد تمهيد لكشف آخر "(٧٢).

والشُّعراء أصحاب ذوق جمالي فطري، حيث إنَّ عملية الإبداع في ذاتها تفترض عملية النقد، ومن ثمَّ فإن الشَّاعر يهذِّب قصائده في المرحلة الثانية

من حالة الإبداع، فإنْ كانت صناعة الشِّعر تتضمن مرحلة الإلهام واللاوعي؛ فهناك مرحلة واعية تالية للإبداع، مرحلة يتسيدها العقل "ففي الأولى يعبِّر عن تجربة حالت في كيانه، وفي الثانية يحاول تقدير ما أفرغ من التجربة في النص المبدع، والعملان مختلفان، أولهما إحساس وخيال ونشاط مؤلف، والآخر فكر وقياس"[٧٣].

والشَّاعر المُتميز دائما ما يكون في حالة عدم رضا عن عمله، فهو دائم النظر فيه، يحاول أنْ يحذف، وأن يضيف، ويُجمِّل أبياته بما يرتضيه طبعه من البلاغة، وما يرتضيه ذوقه الفكري الذي اكتسبه من خلال سماع الأشعار وحفظها "وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدها"[٧٤].

وهنا تكمن تلك الإشارة اللطيفة التي حملها القدر إلى الشُّعراء؛ فهم إلى جانب إبداعهم نقادٌ لأنفسهم يتخللون صفوف الجُمهور، ويمثلون أحد أهم طبقاته.

وبما أنَّ الناقد الذي يستمتع بقصيدة أو يحكم عليها، لا يختلف في الظاهر عن الشَّاعر نفسه حينما يقف عند العمل الأدبي "فكلاهما يلمس جمالاً، أو قبحًا، أو ينفعل به، هذا يسجِّله، وذاك يقدِّره"[٧٥].

ولذلك فإن عملية النَّقد تحتاج لبذل الجهد من النَّاقد بقدر يعادل تقريبًا المعاناة التي يعيشها الشَّاعر أثناء عملية الإبداع "فلم يعد دور المتلقي دورًا سلبيًا استهلاكيًا في صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية، تُرضِي تعطشه الجمالي، وتُشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته في آنٍ واحد، بل أصبح هذا القارئ مُشاركًا في صُنعِ النص، تُشكِّل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برُمَّته، مؤثرة في النصوص القادمة؛ لأنَّ عمليات التلقي المستمر تشكِّل وجدان المُبدع والقارئ معًا"[٧٦].

فالناقد الناجح هو الذي يستطيع أن يكون صاحب قدرة ذوقية وحسية جيدة، ويستطيع أنْ يحيا التَّجربة، ويدخل منطقة الشَّاعر في مجال الإحساس، ويخرج من ذلك بمرحلة الفهم والتفكير والقياس. والحقيقة أنَّ تلك المرحلة بدأت أنْ تكون أكثر وضوحًا في المستويات التالية للنقد الذوقي عند العامة، خاصةً وأنَّ الأدب أجبر عملية النَّقد على التطور بشكل مصاحب أو تالٍ له "فتطوُّر الأدب لابد أنْ يتبعه تطور في الحُكم عليه، سواء عند الأدباء الذين ينتجونه، أم عند القرَّاء الذين يقرءونه ويتمتعون به، ثم يحاولون تقديره وتقويمه"(٧٧).

وكما بدأ الشِّعر ذوقيًا، بدأ النقد ذوقيًّا غير مبني على قواعد؛ وذلك بطبيعة البيئة، وظروف الحياة بكلِّ تفاصيلها الثقافية التي تعتمد على الفطرة كأساس للمعرفة. أمَّا النقد المنهجي، فلم يتكون إلا بعد أنْ نما عقل الشُّعراء، وتعمَّقت معارفهم وثقافاتهم، وبدء وضع قواعد لصناعة الشِّعر بينهم؛ إذْ إنَّ وضع القواعد يحتاج إلى عقلٍ راقٍ، أو عقلٍ متفلسف، يُحسنُ تصنيف الأشياء وتبويبها"(٧٨).

ولا شكَّ أنَّ عقل الإنسان في تطور مستمر على مرِّ العصور، والشَّاعر إنسان متطور بتطور الزمن وتغيره، وقد بدأ النقد على أيدي الشُّعراء "ذوقيًّا جزئيًّا مُسرِفًا في التعميم"(٧٩).

أما النَّقد المنهجي، فقد جاء بعد نمو الفكر الذي مهَّد للشاعر والناقد أن يُخضِعا ذوقهما لنظر العقل. وبعد مرحلة الشُّعراء، وعامة الناس، جاءت مرحلة تطوُّر العلم وظهور النَّحو بين علماء اللغة، لم يختلف فكرهم – سواء في العصر الأموي أو العباسي– فقد كان همهم الأول هو جمع الشَّواهد اللغوية والنحوية، وقد كان نقدهم ذوقيًّا أيضًا "أي ليس للنقد عندهم قواعد محددة، بل هو موكول إلى الذوق، والذوق يتبع المزاج لطافةً وكثافةً، ويجري معه اعتدالاً

وإغراقًا، وما وكل أمر العلم إلى الذوق إلاّ اضطرب، وكثر الافتراق فيه، ألم تر أنك تؤثر الشَّيء الآن وتمقته بعد حين"[٨٠].

وعلى الرغم من عيوب تلك الطبقة، فإنَّ التاريخ الأدبي لم يُنكر أنَّها "قادت الحركتين العلمية والأدبية قيادة خِصبة باهرة"[٨١]. لكن الشُّعراء كانوا في خِلاف مع نقد كثير من هؤلاء النقاد؛ ولذلك كانوا يُعوّلون ذلك على سوء فهمهم للشِّعر، وعدم تقديره تقديراً جيِّداً يقول **البُحتري:**

إذا مَحَاسِـني اللآتِـي أُدِلُّ بِـهَا   كانت ذنوبي فقل لِّي كَيْفَ أعْتَذِرُ

عَليَّ نَحْتُ القَوَافي مِن أمَاكِنِهَا   ومَا عَلَيَّ لَهُمْ أنْ تَفْهَمَ البَقَرُ[٨٢]

فالبُحتري يكتفي بالمعاناة الإبداعية عن محاولة إفهام هؤلاء الذين ينتقدونه، ويرون هذه اللآلئ التي ينتجها هي نفس عيوبه التي يحتسبونها عليه. ويشكو ابن عبد ربه من بعض الذين لا يفهمون اللغة، وكأنهم من العَجم، لا يدركون ماذا يقول؛ فتألَّم لضياع شِعره بينهم، **يقول:**

يا ضَيعةَ الشِّعر فِي بُلـهٍ جَرامِقَـةٍ   تَشَابَهَت منهمُ في اللؤمِ أخْلاقُ[٨٣].

ويرى بعض الشُّعراء عملية عدم فهم الشِّعر، وبالتالي سوء تقديره عند النقاد قد نشأ من عدم الفهم لصناعة الشِّعر وقواعدها، **يقول علي بن محمد الشمشاطي:**

أغْـرَاك جهلُـك بالقَـريضِ ورَثِّـهِ   حتـى انتَحَـاكَ بِمِخْلَـبٍ عَطَّـاطِ

لَفـظٌ تـراهُ عقاربًـا مبثوثـةً   ويراه غيرك جوهـرَ الأسفاطِ[٨٤].

وينتقد ابن الرُّومي أبا قُرَّة لعدم معرفته لفنون النَّقد فيقول:

ينتقـدُ الشِّعـرَ ولا يَعرِفُـهُ   أكثرَ مـن قَولَتـهِ هذا النَّمـط[٨٥].

وقد اعترف الجاحظ ببعض جوانب القُصور عند النقاد بشكل موضوعي مُنصِف، قال "ولم أرَ غاية النَّحويين إلا كل شِعرٍ فيه إغراب، ولم أرَ غاية رواة

الأشعار إلا كل شعر فيه غريب، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل، ورأيت عامتهم- فقد طالت مشاهدتي لهم-لا يقفون إلا على الألفاظ المُتخيرة، والمعاني المُنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والدِّيباجة الكريمة، وعلى الطَّبع المتمكن، وعلى السَّبك الجيِّد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني، التي إذا صارت في الصُّدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلَّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حِسان المعاني"(٨٦).

ويرى الجاحظ أيضًا أنَّ هؤلاء اللغويين، والنحويين لا يجيدون النَّقد، لكن هناك فئة قد تميزت بذلك يقول: "ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة حُذَّاق الأشعار أظهر"(٨٧). إذن فالجاحظ جاء في صف الشُّعراء وليس ضدهم، **بل إنَّه يرى أنَّ الحاذقين منهم ماهرون بالنقد وهم الأولى به يقول:**

"والحق أنَّ الجمهور، وكثيرًا من المتعلمين في كل عصر متطلعون إلى الشِّعر فيما يتصل بالحكم على الشِّعر ؛ لعلمهم أنهم رجاله، وأنه نتاج تجاربهم ومعاناتهم، فهو بضاعتهم، وهم لذلك لابد أنْ يكونوا أقدر على فهمه، وتذوقه، والحُكم عليه، وفي رأيهم إنه صناعتهم التي لا يُجيد صنعها غيرهم"(٨٨).

وقد كانت الملاحظات العابرة لهؤلاء الشُّعراء عبارة عن إشارات ذكية بليغة، وقد تعتبر معيارًا نقديًا بالغ الأهمية. ومن أحد أسباب قدرة الشُّعراء على النقد كونهم على صلة دائمة به، فالشَّاعر كالتاجر، وصاحب البضائع، فهو على معرفة دائمة ومستمرة بكل جديد من آراء الجمهور فيما يخص مواصفات إقبالهم على الشِّعر أو أسباب نفورهم منه "وصلته الوثيقة هذه بالجمهور والنُّقاد، قد تقفه على تيارات النقد وأزياء الأذواق المعاصرة له، وما يُنفق لدى عِلية القوم من أفانين القول. وقد يؤثر هذا كله في نتاجه تأثيرًا

مباشرًا، أو غير مبشر، فإن كان متعدد المواهب، أو كانت له مع موهبته الفنيَّة موهبة نقدية، فقد تجد هذه الموهبة من وقوفه على تيارات النقد ومذاهبه، وأفانينه ينبهها ويشحذها، ويعدها للحكم والتقدير"[٨٩].

ومع مساندة الجاحظ للشُّعراء واعترافه بأنهم ماهرون في النَّقد، فإنه قد أشار إلى عدم قدرة بعض الشُّعراء عليه؛ مما يجعلهم موضع انتقاد النُّقاد **يقول:** "فلا تثق في كلامك برأي نفسك، فإني ربما رأيت الرجل متماسكًا وفوق المتماسك، حتى إذا صار إلى رأيه في شِعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأيته متهافتًا وفوق المتهافت"[٩٠].

على أيَّة حال فإن تلك النظرة الموضوعية من الجاحظ قد أصلحت من نظرة خلف الأحمر المتحيزة تمامًا لإثبات قدرة اللغوي الناقد على غيره من الناس، فقد قال قائل لخلف: "إذا سمعتُ أنا بالشِّعر أستحسنهُ، فما أبالي ما قلت فيه وأصحابك، قال: إذا أخذت درهمًا فاستحسنتهُ، فقال لك الصرَّافُ: إنَّه ردئ فهل ينفعك استحسانك إياه"[٩١].

وهنا يظهر تفضيل خلف للعلم على الذوق بشكل عام، وهو أمر يُخالف المنطق، الذي يشهد ببلاغة العرب وفصاحتهم وقدرتهم الفطرية على النقد والفهم والتحليل، مما لم يسمح باقتصار النقد على اللغويين والشُّعراء فقط. وقد أيد ابن سلام الرأي القائل بقدرة العلماء على النقد أكثر من غيرهم يقول: "وإنَّ كثرة المدارسة لتعدي على العلم به؛ فكذلك الشِّعر، يعلمه أهل العلم به"[٩٢].

إذن فالنَّقد يحتاج إلى عالم يُكدُّ ذهنه في الدِّارسة والفهم، وليس الأمر مشروطًا بمجرد المعرفة اللغوية، أو النحوية. إنَّ المسألة بين المتلقي والشَّاعر تقوم على الفهم والإفهام كما يقول الجاحظ، فالقدرة على تحليل الشِّعر وفهمه تعود إلى الإدراك وبالطبع فإنَّ الإدراك متعدد كتعدد قدرة الشُّعراء على الشِّعر،

بـل كتعـدد حـالات الشَّـاعر الواحـد أثنـاء عمليـة الـنظم؛ "فـالأدب مِـرآة لـنفس صـاحبه، وهـو مِرآة لعصره وبيئتـه، كلما عظم حظـه من الجودة والإتقان، وهو بحكم هذا متغير متطور، قابل للتجديد... ومتفاوت بطبعه في الحظ من الجودة والرداءة "[٩٣].

وليس التَّفاوت في حالات الجودة والرداءة عائدًا على النفس وحدها، بل إلى فكره أيضًا" فشعر الرجل قطعة من كلامه، وظنه قطعة من علمه، واختياره قطعة من عقله"[٩٤]. والعقل متفاوت بين البشر في مستويات الذكاء، والفهم، والعلم، كما أنَّ النفس متأرجحة بين حالاتها الانفعالية، وعدم استقرارها على حال واحدة من الهدوء، والقدرة على الاستيعاب.

وكما تتفاوت عقول الشُّعراء ، تتفاوت عقول النقاد بين حين وآخر، وبين قصيدة وأخرى، ولذلك يعاني بعض الشُّعراء من تضارب الآراء فيما يرونه جيدا من قصائدهم، التي قد بذلوا فيها جهدًا، من حيث الإبداع والتثقيف، بحكم أنهم الناقد الأول للقصيدة، ولذلك كثيرا ما تكون قصائدهم واضحة المعاني كوضوح الشمس المضيئة، وذلك لما بُذل فيها من مجهود، ومع ذلك يصطدمون بمن ينتقد هذه القصائد، وذلك ما أثار عجب أحد هؤلاء وهو المتنبي، **يقول:**

وليس يَصحُّ في الأفهَامِ شَيءٌ   إذا احتاجَ النَّهارُ إلى دَلِيلِ[٩٥].

ويصف المتنبي هؤلاء بالجهلاء، فإذا ما عابوا شِعره، فهو يعتبر ذلك شهادة فضل له، **يقول:**

ما نَالَ أهْلُ الجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُم   شِعري ولا سَمِعت بسحري بابِلُ

وإذا أَتَتْكَ مَذَمَّتي مِن نَاقصٍ   فهيَ الشَّهادةُ لي بَأني فَاضِلُ[٩٦].

فهكذا يعيب الجهلاء النَّاقصون شِعره مع أنه أجود الأشَّعار، وأرقُّ من السِّحر، ولا يحدث ذلك إلا لعدم الفهم لفنون الشِّعر، **يقول السَّري الرَّفاء هاجيًا متهكِّمًا:**

وعـارفٌ بفنُـون الشّـعرِ يَنْقُـدُهَا نَقْـدَ الصَّـيارِفَة الأوراقِ والـذَّهَبَا

طَـافَ الـذَّكَاءُ بِـه يومًـا يكلِّفُـهُ فكـادَ يُضـرِمُ فِـي أثْـوَابِه اللهَبـا

لـو أنَّ صَاحِبَـهُ يومًـا يُكلِّفُـه ثِقَلَ الجِبَالِ إذَا مَا عدَّهُ تَعِبَا[٩٧].

ويعدُّ الجهل هو السَّبب الأوضح في كل انتقادات الشُّعراء لتفسيرات النُّقاد الخاطئة لأشعارهم، وتزداد صفة الجهل للحد ،الذي جعل مروان بن أبي حفصة يصف هؤلاء الجهلاء بالبعير التي يحمل عليها الرجل زاده ومتاعه، لكنها لا تدري ماذا وضع فوق ظهرها مهما طال الزمن:

زوامل للأشْعَار لا عِلم عِنْدَهُمُ بجَيِّدهَـا إلا كعلـم الأبَـاعرِ

لَعَمرُكَ ما يَدري البِعيرُ إذا غَدا بأوسَاقه أو رَاح مَا في الغَرائرِ[٩٨].

كانت مجالس الخلفاء كعبة أغلب الشُّعراء، إذ إنَّهم من خلالها يطلبون الشُّهرة، إلى جانب ما ينالونه من المال، وقد لاحظ السَّري الرَّفاء أنَّ هذه المجالس كانت تمتلئ بذكر عيوب الشُّعراء، وقصائدهم أكثر من ذكرها محاسنهم، يقول:

أما القريض فما تحظى محاسِنُه عنـدَ المُلـوكِ كمَـا تَحْظَـى مَعَائِبُـه

وربَّمَـا ظَلَـمَ الدِّينَـارَ نَاقِـدُهُ وقَـدْ كَسَـاهُ ضُـرُوبَ الحُسْـنِ صَـاحِبُه

كـأنَّني بِنَجِيبِ الشِّعْرِ قَدْ رَحَلَتْ عنهم إلى الشَّرفِ الأعلى نَجَائِبُـه[٩٩].

فيبدو من كلام السَّري أنَّ استعداد الناقد لعملية التلقي يجب أنْ يتميز بالموضوعية والاعتدال، بما أنَّ النقد يعني ذكر المحاسن والعيوب، فلا يجب أنْ يكون قرار النَّاقد موجَّهًا نحو طرف دون آخر، ويشير السَّري أيضًا إلى اختلاف نقد الناقد بين وقت وآخر على نفس الشَّاعر، وهو ما ينطق بالجور، وتحكُّم الأهواء في هذه العملية، يقول عاتبًا لأحد النُّقاد:

وعـاد رأيـك لـي سـودًا مشـارقه وكُنـتُ أعهَـدهُ بِيضًـا مغاربُـهُ

الشِّعرُ وشْي بُرُودٍ أنت سَاحِبُهُ فَهْمًا وَدُرٌّ عُقُودٍ أنتَ ثَاقِبُهُ[١٠٠].

ودخول الميول في عملية النَّقد أمر قد اعترف به الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبُحتري، وقد جاء ذلك من خلال تبريراته التي ذكرها في تفضيل المُتَلَقِّي لواحد منهما دون الآخر، يقول: "فإنْ كنت – أدام الله سلامتك– ممن يفضل سهل الكلام وقربه، ويُؤثر صحة السَّبك، وحسن اللفظ، وكثرة الماء والرونق؛ فالبُحتري أشعر عندك ضرورة، وإنْ كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة، التي تُستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام أشعر عندك لا محالة"[١٠١].

وقد فاضل أيضًا في تلقي المتخصصين من أهل البلاغة، والنقاد، والكتاب، والشُّعراء والفلاسفة، وأهل المعاني، فقال: "ووجدتهم وقع التفضيل بينهم من شُعراء الجاهلية والإسلام، والمتأخرين، وذلك لميل من فضَّل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحُسن التّخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحَّة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعنى، وهم الكتاب والأعراب والشُّعراء المطبوعون، وأهل البلاغة، وميل من فضَّل أبا تمام، ونسبه إلى غُموض المعاني، ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط، وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني، والشُّعراء وأصحاب الصَّنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[١٠٢].

وقد كان هؤلاء المُعتدلون من النُّقاد يعترفون باحتمالية الغلوِّ في الرَّأي، أو إتِّباع الهوى، وسطحية الفهم، لذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يستعرض أربع خُطوات، يخطوها الناقد قبل النظر في مواضع الاستحسان، أو خلافها، يقول: "ارجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسِن التَّأمل، ودع عنك التجوُّز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم مُنْصَرَفا"[١٠٣].

وعلى النَّاقد إتِّبَاع هذه الخطوات مع الإيمان بأنَّ الشِّعر موئل احتمالاتٍ عِدَّة، وقد يراه القرَّاء والسَّامعون بأوجه نظر مختلفة، ومُتعددة، تفرضها الدُربة ورياضة الكلام وغيرها من القدرات، التي يتميز بها كلُّ ناقد عن الآخر، والتي تساعد في اكتشاف الظاهر من معنى النص، والآخر المتواري خلف الكلمات والأسلوب والفكرة. "وصحيح أن عقل الناقد يختلف عن عقل المتلقي العادي، وبالتالي فإن له مستوى أفضل في الفهم، لكن المشكلة لا تنتهي عند هذا الحد؛ لأنَّ الاختلافات قائمة بين القراء نقادًا وغير نقاد"[١٠٤].

والحقيقة أنَّ تأثير الشَّاعر في المتلقي، لا يتم إلا عبر مساحة من التوافق مع رغباته "ومرجع ذلك إلى أنَّ حركات النفس الباطنة ومشاعرها وظلالها لا حصر لها، وإذا كان الشِّعر تعبيرًا عن وقع الحياة والكون على نفس الشَّاعر، وكان هذا الوقع يثير فيه مالا يُحصى من الأحاسيس، والمشاعر، والذكريات، والآمال، والمخاوف، والرؤى، والأحلام، ويسجِّل ذلك في شعره فإننا حين نأخذ بدورنا في قراءة هذا الشِّعر، نجدنا وقد اختلجت فينا هذه الخلجات، وترادفت عليها أشتات من داخلنا، وكأنه يُطلق علينا من ألفاظه ومعانيه، ما يحرِّك الخلجات الكامنة فينا"[١٠٥].

والنَّاقد حينما يقرأ الشِّعر لا يكون مُنفصلاً عنه، ولكنَّه يقرأه من خلال مشاعره، وأحاسيسه، ومن أجل ذلك يكثر فيه التأويل؛ لأنَّ كلَّ ناقدٍ يُعبِّر برأيه من خلال صدى القصيدة في نفسه، وما أثارته فيه من هواجس وخواطر، ولهذا السبب طالبَ بِشر بن المُعتمِر "بالملائمة بين الكلام وأحوال السَّامعين ونفسياتهم"[١٠٦].

وإذا كان العامل النفسي عنصرًا مهمًا، فإنَّ العامل الاجتماعي لا يقل أهمية عنه "ونقصد بالعامل الاجتماعي الأساس النفسي، الذي يُساعد الجمهور على تقبُّل العمل الأدبي والتفاعل معه، أو رفضه، أو الانفصال عنه"[١٠٧].

فالمتلقي يكون في حالتين أثناء الاستماع إلى العمل الأدبي: الأولى أن يكون متجاوبا معه؛ لتطابق حالته وفكره وخبراته مع ما يسمعه من أبيات، وبذلك تحدث له حالة التأثر والإعجاب والدهشة، والثانية: يكون العمل الأدبي مناقضًا لتوقع المتلقي فيخيب ظنه، وهذا ما يُعرف "بخيبة الانتظار" أو "خيبة الأفق". **يقول أبو هلال العسكري**: "وينبغي أنْ تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أقدار المُستمعين، وبين أقدار الحالات؛ فتجعل لكلِّ طبقة كلامًا، ولكلِّ حالٍ مقامًا، حتى تقسِّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات، واعلم أنَّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلِّ مقامٍ من المقال"(١٠٨).

إنَّ حفاظ المتلقي على مستوي الاعتدال في النَّقد أمرٌ لا يأتي محض الصدفة، إنما هو نتيجة مجهود يبذله في محاولات الفهم والتحليل، وقراءة ما وراء الأبيات، ثم في تفهُّم عقلية الشَّاعر ومستواه الفنِّي، الذي لا يثبت عند حدٍّ "فلا يوجد شاعر أشمل للإحسان والإصابة، والتنقيح والإجادة شعره أجمع، بل قلما تجد ذلك في القصيدة الواحدة، ولابدَّ لكل صانع من فترة والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال، ولا يدوم في الأحوال على نهج"(١٠٩).

وإذا كان على المتلقي فهم حالة التذبذب في الإبداع بين حينٍ وحينٍ، فعلى المبدع احترام فكر المتلقي، ودوره الذي يقوم به؛ فهو إلى جانب تحليله وفهمه للقصيدة، يقوم بملأ الفراغات، وتوقُّع الناقص وتقديره، يقارن طه حسين بين أبي تمام وابن الرومي فيقول: "أما ابن الرومي فشاعرٌ مُطيل ومطيل جدًا يبلغ بقصيدته المئات من الأبيات، وهذا الاختلاف بين الشَّاعرين في إطالة القصيدة مصدره واضح جدًا، وهو أنَّ الشَّاعرين وإن اتَّفقا في الغوص على المعاني، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص، أو بعبارة أدق، في مقدار البسط والتفصيل قي المعاني، التي يظفران بها، أمَّا أبو تمام فهو يبحث عن المعنى

ويجدُّ في التماسه، ويظفر به، ويعرضه عليك عرضًا متوسِّطًا، لا يُطيل فيه ولا يُسرف، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأنَّ لك عقلاً، يستطيع أن يُتمَّ ما لم يُتمه هو"(١١٠). ويوضِّح طه حُسين سبب الإطالة عند ابن الرومي فيقول: "هو يمضي مع أبي تمَّام في الغوص على المعاني والتَّفتيش والجد فد طلبه حتى يبلغ المعنى الجيِّد، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنُّه بالناس في الأدب، كما يسوء ظنُّه بهم في الحياة، فكما أنه يعتقد أن الناس من الذكاء ليس بحيث يُمكنه من أن يطمئن إليهم في فهم المعاني"(١١١). ولا شك أن المتلقي يتفهم كلتي الطريقتين، وأنَّ بعضهم يتقبَّل إحداهما، ولا يتقبَّل الأخرى.

وكما يتغير مستوى الإبداع في القصيدة الواحدة كذلك فإنَّه يتغير، ويتطور بمُضِي الزمن، فقد اهتم الشُّعراء في العصر الجاهلي والأموي بجزالة الألفاظ، ورصانة اللغة، ثم استمر ذلك الاهتمام في العصر العباسي فإنَّ فِكر الإنسان المتغير الذي بدأ ينفتح على الثقافات المختلفة، ويهتم بالتعليم، قد خلق مستوىً جديدًا من مستويات التلقي سواء عند العامة أو عند النقاد، وقد وصل اهتمام العرب بالتعليم حتى أنَّه "قد كانت عادة أهل العراق والبلاد التي غلبت فيها اللغة العربية – لعهد أبي العلاء– أنْ يبدأ الناشئون فيها بدرس علوم اللسان والدين، حتى إذا بلغوا من ذلك ما أرادوا سما من شاء منهم إلى درس ما أحب من العلوم العقلية والفلسفية"(١١٢).

واكب ذلك نمو مذهب البديع الذي بدأ منذ العصر الجاهلي، لكنه ازداد وانتشر على يد أبي تمام "والكلام البديع إنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها.. ومن البديع أيضًا التَّجنيس والمطابقة، وقد سبق إليهما المتقدمون، ولم يبتكرها المحدثون"(١١٣).

وهكذا ظهر النُّقاد من الفلاسفة والشُّعراء، وأصحاب المعاني، الذين اعتبروا الشِّعر أداة من أدوات المنطق، وليس أداة للتعليم فقط، وبذلك كان هناك

خطَّان متوازيان من النُّقاد، **أولهمـــا:** من الرُّواة واللغويين الذين لا يتصلون بالثقافة الحديثة، وبالتَّالي كرهوا التجديد ورفضوه، ولكنَّهم تمسَّكوا بالقديم، وكل ما اتصل بعمود الشِّعر، **وثانيهمـــا:** من أصحاب المعاني والفلسفة، والثَّقافة الحديثة عن القديم.

وهكذا لم يعد المُتلقي أسيرًا للأفكار القديمة، ولكن تفتحت أمامه طرق الاختيار، ينتقي منها ما يناسب فكره، ويُرضي وجداته. وقد تقبَّل المجتمع العربي عملية التعدد هذه، فجهر مُحِبُّوا القديم بحبهم لعمود الشِّعر، وانتصر أصحاب المعاني لمنطق حبهم للفلسفة. وكما افتخر شُعراء البديع بمعانيهم المبتكرة التي تحلو لمن يبحث عن اللذة الفكرية في الفن، بل وبانحرافهم عن عمود الشِّعر المألوف، **يقول الجرجاني:**

أتتنا العذارى الغِيد في حُلل النُّهَى — تَنْشرُ عن عِلمٍ وتُطوَى عَلى سِحْرِ

تَلاعَبُ بالأذْهَان رَوْعَةُ نَشْرِهَا — وَتَشغل بالمرأى اللطيف عن السَّبْرِ

فلم أر عِقدًا كان أبهى تألُّقًا — وأشبه نظمًا مُتقَنًا مِنْهُ بالنَّثْر(١١٤).

إنَّ كل بيت في قصيدته مستقل بنفسه في جمال معانيه، وروعة ألفاظه، فقد خرج الفكر كالسحاب الممطر للنور والجمال، **يقول:**

ترى كُلَّ بيتٍ مُسْتَقِلاً بنفسِه — تباهى معانِيهِ بِأَلْفَاظِه الغُرِّ

أرَنَّتْ سَحَابَ الفِكْرِ فيهَا فَأبرَزَتْ — لآلئ نُورٍ فِي حَدَائِقِهَا الزُّهْرِ(١١٥).

لقد كثرت شكوى النقاد من تعقيد الكلام، ومعاناتهم في فهم الشِّعر من تلك الفئة من الشُّعراء، الذين كثروا في العصر العباسي.ويرى الجرجاني أنَّ تعمُّد اللفظ يَكسب المعنى غُموضًا، يقول: "فإنْ قُلت فيجب على هذا أنْ يكون التَّعقيد والتَّعمية، وتعمُّد ما يَكسب المعنى غُموضًا مُشرِّفًا له وزائدًا في فضله،

وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"(١١٦).

وقد اعتبر الجرجاني أنَّ التَّعقيد إنَّما يأتي من سوء ترتيب الألفاظ، الذي يؤدي إلى عدم وصول الدلالة على الغرض من خلالها "حتى احتاج السَّامع إلى أنْ يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق"(١١٧).

ويأتي رفض النقاد لتعقيد اللفظ واجتلاب المعاني نظرًا لما يحدثه المعنى الشريف، واللفظ إذا لم يَكُنْ متكلفًا في الإنسانية، يقول الجاحظ: "فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطَّبع بعيدًا عن الاستكراه، ومنزهًا عن الاختلال مَصونًا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التُّربة الكريمة"(١١٨).

وبالإضافة إلى هذه الشُّروط التي فرضها الجاحظ فقد كان يعترف بوجود مستويات من التلقي، وليس التَّنوع قاصرًا على عقول الشُّعراء ومستوياتهم الإبداعية، ويرى أنَّ كلام النَّاس في طبقات كما أنَّ النَّاس أنفسهم في طبقات "فمن الكلام الجَزْل: السَّخيف والمليح، والحسن والقبيح والسَّمِج، والخفيف، وكل عربي بكلٍّ قد تكلموا، وقديمًا تمادحوا وتعايبوا"(١١٩). ويرى الجاحظ أن لكل مقام مقالاً، ولكل بيئة ما يُناسبها من لغة الشعر "فإنَّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من النَّاس"(١٢٠).

إذن فلابد أنْ يراعي الشَّاعر مستوى المُستمعين، سواء كانوا بدوًا أو من أهل الحضر، وعلى ذلك "فكما لا ينبغي أنْ يكون اللفظ عاميًا، وساقطًا سوقيًا، فكذلك لا ينبغي أنْ يكون غريبًا وحشيًا إلا أنْ يكون المُتكلِّم بدويًّا"(١٢١).

أمّا الجرجاني فيرى أنَّ اختلاف الطبع هو السَّبب الأساسي في اختلاف مستويات الشِّعر بين الجيد والردئ، واللين والمتوعر المنطق، **يقول**: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك –الطبع– وتتباين فيه أحوالهم، فيرقُّ شعر أحدهم،

ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنَّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق؛ فإنَّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الشِّعر بقدر دماثة الخِلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجِلفَ منهم كزَّ الألفاظ، معقَّدَ الكلام، وَعْرَ الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته في جرسه ولهجته"(١٢٢).

وقد أشار الجرجاني إلى أنَّ البداوة تُحْدِث بعض ذلك، وليس كلَّه. إذن فهو يشير بذلك لطبيعة الإنسان نفسه التي لا تلين رغم صفاء بيئته، وقد تتوعر رغم رغدها ورفاهيتها، وقد استدل الجرجاني على كون البداوة مسئولة عن بعض أسباب تعقيد الكلام وصعوبته، قال رسول الله- ﷺ - : "من بدا جفا"(١٢٣).

إذا كان الفلاسفة اتفقوا على وجود مستويين للغة: "المستوى الأول تُستخدم الألفاظ بمعانيها الحقيقية، التي وُضِعَت لها، ومستوى آخر مجازي يتجاوز الدلالات الوضعية للألفاظ إلى دلالات أخرى مُشابهة أو مُغايرة"(١٢٤). وقد أوضح هؤلاء: "أنَّ اللغة في العِلم أو(البُرهان) تقتصر على استخدام المستوى الأول؛ لأنها تهدف إلى تحقيق الإفهام، أو التوصيل.. في حين أنَّ اللغة الشِّعرية تتوسَّل بالمستويين معًا، وتختص باستخدام المستوى المجازي، فضلاً عن استخدام الأسماء الغريبة، والنَّادرة، والممدودة، أو بعض التراكيب، التي تُعينها في تحقيق ما تهدف إليه من إلذاذ أو إثارة للعجب والدَّهشة"(١٢٥). إن كل ذلك يعني تعدد مستوى الفهم عند المتلقي، خاصة أن العرب كانوا متعددي الثقافات أيضًا، بالإضافة إلى الاختلاف الطبيعي في مستويات ذكاء العقل البشري، وما يتبع ذلك من خبرات وتجارب سابقة.

بدأت مستويات التَّلقي بالعامة من النَّاس، ثم الجمهور الذي كان تابعًا للبيئات الثلاث التي ظهرت منذ مطلع العصر العباسي: "بيئة اللغويين

المُحـافظين، وبيئـة المُتفلسـفين والمُتـرجمين المُجـددين، وبيئـة المُعتزلـة المُعتـدلين"[١٢٦]. قـد كـان الجمهـور يختلـف ويتفـق مـع هـذه البيئـات الفِكريـة، وقد يعتنـق أحدها، أو يختلف معها جميعًا، فإنَّه قد يتأثر فـي النهايـة بهذه المستويات الثقافية المتنوعة، التي تخلق عنده نوعًا من الوعي واتساع الرؤية. "كانت البيئة الأولى تحاول بكل ما استطاعت من قوة أنْ تَفْرِضَ النِّظام العربي القديم.. وأما البيئة الثَّانية من المتفلسفة والمترجمين، فكانت مسرفة في التَّجديد؛ إذ رأت من الواجب أنْ تتخذ الفلسفة اليونـان ومعايير البلاغة أصولاً في تقويم البلاغـة العربيـة..وكان المتكلمون وفي مقدمتهم المعتزلـة، يقفون موقفًا مُعتدلاً من الطَّرفين المُتعارضين"[١٢٧].

تناول محمد باقر تفصيل الشرح حول هذه الاتجاهات النقدية في العصر العباسي وقسَّمها إلى عدة اتجاهات كالآتي:"الاتجاه اللغوي: ويُعدُّ أسلوبًا قديمًا، إذ كـان أتباعـه يتطرقـون إلـى التراكيـب اللغويـة، والبحـث عـن جـذور الألفـاظ وروايات الشِّعر وشرح المعاني قبل كل شيء، ونادرًا ما يقومون بتحليل عناصر الشِّعر، والاتجاه الآخر، لأدباء نظير القاضـي الجرجاني، وهؤلاء صبوا سهام بحـثهم نحـو الأدب الحـديث إلـى جانـب تثميـنهم لـلأدب القـديم، وقـاموا بنقـد عناصره، وهذا النَّقد يستمد أصوله من ذوق النَّاقد، والاتجاه الثَّالث: تبناه جماعة نظير قدامـة بـن جعفر الـذي تـأثر بـالعلوم اليونانيـة واعتمـد فـي نقده علـى علـم البلاغة والمنطق، وكان يقيس عليهما الآثار الأدبية"[١٢٨].

لقد أثَّرت تلك المذاهب الفِكريـة فـي المُبـدع والمُتَلَقِّي معًا، وبـدأ الشُّـعراء في حالـة من الصِّراع بين التَّعبير عن فنِّه بحرية وبين إرضـاء مستويات الفَهم عند الجُمهور "فالعالِم والمُبدع، والعمل الأدبـي، والمُتَلَقِّي هـي جوانـب لا يقف كـل منهـا عـن الآخـر، بـل تقـوم بينهـا علاقـات محورهـا العمـل الأدبـي بعلاقاتـه اللغوية المُتميزة"[١٢٩].

فالشَّـاعر ينقـل المُتَلقِّـي مـن عالمـه، إلـى العـالم الـذي صـوره مـن خـلال أبياته، ولا يَتِمُّ هذا النَّقل إلا باحترام عقل المُتَلَقِّي، والثِّقة فيه. فإذا كانَ الإبداع أمـرًا صَـعبًا يحتـاج لمجهـود كبيـر "فـإنَّ القـراءةَ نشـاطٌ معقـدٌ متعـدِّدٌ يتطـوَّر في اتجاهات عديدة..والقراءة قبل كل تحليل للمضمون هى عملية إدراك وتحديد للعلامات وتخزين لها في الذَّاكرة"(١٣٠).

المبحث الثَّالث:

أدوات التّلَـقي

أولاً: اللُّغة:

إنَّ العلاقة بين الشَّاعر والمُتَلَقِّي تعتمد على قاسم مُشترك هو اللغة، والتي يُحاول بها الشَّاعر الوصول لهدف واحد هو إفهام المعنى الأدبي داخل إطار من المُتعة واللذة الفكرية والنَّفسية والرُّوحية، ولا يكون ذلك إلا من خلال الاعتماد على أساليب مُشتركة بين الطَّرفين تؤدي إلى تلك الحالة الإبداعية. إنَّ لغة الشَّاعر "هي الألفاظ التي تَخُصُّ الشِّعر أو يكثر استعمالها فيه"(١٣١).

إنَّ مفردات اللغة وقواعدها وترتيبها بشكل يُحدِث إيقاعًا جميلاً، كل ذلك قد وضعه العقل الجمعي، واتَّفق عليه "وليس في اللغة صوابٌ مُطلق، وإنَّما هي مسألة عُرفية بحتة، فالخطأ اللغوي هو مُخالفة المألوف الشائع من الكلام في عصر من العصور لمن يتكلَّم بِلُغة ذلك العصر"(١٣٢).

تنطق أشعار العصر الجاهلي بأنَّ اللغة بدأت فصيحة رصينة قوية منذ نشأتها؛ فهي نهرٌ متدفق عظيم القوة- باستثناء البدايات الأولى التي لا نعرف عنها شيئًا- ومع تدفق هذا النَّهر العظيم القوة والجريان تكوَّنت جُزر الإبداع التي استوطنها فكر الشُّعراء، وأنشأ فيها مستعمرات من الجمال الإبداعي المبني على قواعد رصينة تشكَّلت عبر الزمن من خلال إبداعهم، وإسهامات الجُمهور - المتلقي- خاصة من أهل الصَّفوة من العقول، والتي بدأت بالمتذوق الحاذق، والعالم اللغوي والنَّحوي، ثم الأدباء والفلاسفة بعد ذلك، والشَّاعر- في أغلب الأحيان- هو المُحرك الأول لحركة النقد التي نشأت باعتباره المتلقي الأول، والصانع الفاهم لأدواته، ثم لكونه قد رقي بعلومه التي جعلته يصبح-على مدى الدهر- الشَّاعر الناقد، والشَّاعر العالم، والشَّاعر الفيلسوف؛ وذلك لأنه قد علم

منذ البداية بصعوبة هذه الصِّناعة، وأهميتها لعقول وقلوب العرب، فتشكيل الفن من ذات الخامة على مدار الأزمان أمر غاية في الصعوبة، حيثُ يُطالب الشاعر بتحقيق الإبداع في كل بيت، ومن خلال كل إيقاع. "ومتى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصُوب به العقول، فتعانقا وتلابسا متظاهرَين في الاشتراك، وتوافقا، فهناك يلتقي ثريًّا البلاغة، فيُمطر روضها، وينشر وشيها ويتجلَّى البيان فصيح اللسان، نجيح البرهان"[١٣٣]. **لقد وصف الجرجاني الشّعِر في أبيات له فقال:**

فجَاءَتْ ومَعْنَاهَا مُمَازِجُ لفْظِهَا كما امتزجَتْ بِنْتُ الغَمَامَةِ بالخَمْرِ

أشدُّ إليهِ نِسْبَةً مِنْ حُرُوفِهِ وأحْوَجُ من فِعلٍ جَميلٍ إلى نَشر [١٣٤]

يرى الجاحظ أنَّ مُشاكلة اللفظ للمعنى تُخرجه من فساد التَّكلُّف، ثمَّ إنَّ ذلك أنفع للمستنفع؛ فقد كان همُّ المبدع دائمًا هو الخروج دائمًا من دائرة التعقيد، وذلك لإرضاء المتلقي وإقناعه في ذلك الوقت "فمتى كان اللفظ كريمًا في نفسه متخيَّرًا من جنسه، وكان سليمًا من الفضول بريئًا من التعقيد حُبِّبَ إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشَّت له الأسماعُ، وارتاحت له القلوب، وخفَّ على ألسنة الرُّواة، وشاع في الآفاق ذِكره"[١٣٥].

إنَّ اللُّغة بالنسبة للشَّاعر هي وسيلة التفكير عن مكنون نفسه، ومعطيات تفكيره "وهى موسيقاه، وهي ألوانه، وهي فكره، وهى المادة الخام التي سوى منه كائنًا ذا ملامح وسمات"[١٣٦]. والشَّاعر في منزلة مقدسة عند الكثيرين، ولذلك يجب أن يَتفرَّد كلامه عن باقي البشر، وتظهر معجزاته الإبداعية في التشكيل اللغوي الذي يُبهر الجميع و يفهمهم، وينتقل بروحهم إلى منازل راقية من الشُّعور والفكر، فتسحر العقول والألباب، **هكذا جاء في وصف أبي القاسم المظفر في مرثية المتنبي يقول:**

ما رأى الناسُ ثاني المتنبي أيُّ ثانٍ يرى لبِكْر الزَّمانِ

كان من نفسه الكبيرة في جيـ شٍ وفـــي كِبريـــاءٍ ذِي سُلْطَـــانِ
كـان فــي لفظــه نبيّــا، ولكِـنْ ظَهَـرَتْ مُعجزَاتُـهُ فِـي المَعَـانِي[١٣٧].

لقد تطور فهم المُتَلَقِّي العربي للغة من العصر الجاهلي حتى القرن الخامس للهجرة تطوُّرًا ملحوظًا، وإنْ كان هذا التطور لا يعني التغير الجذري، إذ إنَّ العرب قد حافظوا على الإطار القديم طِيلة الوقت، خاصةً وأنَّ هناك أنصارًا لهذا الأسلوب ظلُّوا يُدافعون عنه على مرِّ العصور. "كانت العرب ومن تبعها من السَّلف تجري على عادة تفخيم اللفظ، وجمال المنطق، لم تَأْلَفْ غيره، ولا أنسها سواه، وكان الشِّعر أحد أقسام منطقها، ومن حقِّه أنْ يُختصَّ بفضل تهذيب، ويُفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة، والطبيعة، وانضاف إليها، التَّعمُّل والصَّنعة، خرج كما تراه فخمًا جزلاً قويًا متينًا"[١٣٨].

كان الذوق هو الذي يحكم كلاً من الشَّاعر والمُتَلَقِّي في المراحل الأولى، فعقل العربي لم يَكُنْ ناضجًا؛ حيث كان محصورًا بين هامات الجبال، وحركة الحيوانات المتوحشة من حوله، فالفخامة والقوة مفردات أملتها الطبيعة على ذلك العقل النَّاشئ في ربوع الحياة. وبطبيعة الحال كان مجرد التغير في شكل هذه الألفاظ يُعدُّ خروجًا على قواعد الفن التي ارتضاها العقل الجمعي، ثم بنشأة الحضر، وتغيُّر وجه الحياة العربية، ظهر شكل جديد للفكر والإبداع تمثَّل في الشُّعراء القدماء والمحدثين، وهكذا لم يعد الإبداع يسير في خطِّه القديم، وإنَّما في خطيين متوازيين، ومنذ عصر بني أمية، كان القدماء والمحدثون "يختلفون في اللفظ اختلافًا ظاهرًا، وكانوا يتخذون اللفظ مقياسًا لجودة الشِّعر، فكلما قرب هذا اللفظ من البداوة، وكلما كان رصينًا يملأ الفم، ويهزُّ السمع، كان الشِّعر جيِّدًا، أي أنَّ جزالة اللفظ، وشِدة القرب بينه وبين البادية في العصر الجاهلي، كانت هي المِزية الأولى للشاعر، ثم تأتي بعد ذلك جودة المعنى والتعمُّق فيه"[١٣٩].

إنَّ هذين الخطين المتوازيين من القدماء والمحدثين – وأنصارهما من الشُّعراء والعلماء، والمتلقين– ظلاً متواجدين ومستمرين في العصر العباسي، ولكنَّ في ظل جديد من تطوُّر العقلية العربية، ونُمو تفكيرها وذوقها، خاصة بعد الاختلاط بثقافات الأمم التي سبقتها إلى الحضارة والتقدم، ومن ثمَّ نشأت "أجيال ورثت إلى جانب المزاج العربي، المزاج الفارسي، أو غير الفارسي، ونقلت إلى هذه الأجيال آثار الفرس، والهند واليونان في الحكمة والموعظة، وفي الفلك والنُّجوم، وفي السياسة والأخلاق وفي العلم والفلسفة، كان هذا كله مصدر تغير قوي شديد في حياة النفس العربية، أنتج أدبًا حضريًّا خالصًا، يُعبِّر عن شعور حضري خالص"(١٤٠).

هذا التَّطور الحضاري أثَّر في عقلية المُتَلَقِّي العربي، كما أثَّر في عقلية الشُّعراء والنُّقاد، حيثُ لم يَعُد انتقاء الألفاظ الفخمة الرصينة مقياسًا للفحولة، وإنما وسعت الثقافة من دائرة الإبداع، فأضافت إليه روح التَّشكيل الفني، بحيث يُنظر لوجود اللفظ داخل تركيب الجُمَل وليس مُنفردًا، بحيث يظهر بترتيبه في موضعه صورة فنية جميلة مبتكرة، فالمعرفة بطبعها تميل إلى التجديد والتمرد على القديم، وإضافة أُطر جديدة للفنون خاصةً، **يقول الجُرجاني:** "والألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلِّف ضِربًا خاصًا من التأليف، ويُعمَدُ بها إلى وجه دون وجهٍ من التركيب والترتيب"(١٤١).

لقد اعتبر الجُرجاني أنَّ استحسان اللفظ لذاته دون النظر لتركيبه في الجملة نوعًا من السَّطحية والانفعال الذوقي، يقول: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام، يستحسن شِعرًا، أو يستجيد نثرًا، ثم يجعل ذلك عليه من حيث اللفظ، فيقول حلوٌ رشيقٌ، وحسنٌ أنيقٌ، وعذبٌ سائغٌ، وخلوبٌ رائعٌ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضلٌ يقتدحه من زناده"(١٤٢).

لقد أصبح المتلقي في مأزق كبير إزاء هذا التطوُّر الفكري، الزَّاحف من فيضان الترجمة لآثار الفرس واليونان. تلك التي قرأها الشُّعراء وتأثروا بها "ولم يَكُنْ من شأن هذه الآثار المُترجَمة أنْ تؤيد سلطان الحياة القديمة "[١٤٣].

ولذلك توجَّب على المُتَلَقِّي مواكبة هذه الثقافات، التي تختلف عن القديم، فكان عليهم القراءة للكتب المترجمة، فلم يُصبح الشُّعراء مجرَّد مُبدعين، وإنَّما علماء مُتخصصون، وربما في أكثر من مجال في العلم، ولم يَعُد نقدهم ذوقيًّا، وإنما ذهبوا للتأليف لبعض الكتب، فإذا ودَّ المتلقي فهم أحد من هؤلاء كأبي تمام مثلاً، فعليه أنْ يعلم أنَّه لم يعد "الشَّاعر الذي يعتمد على الطَّبع وحده، كما كان شُعراء القرن الأول، أو الطبع وحده ، كما كان شُعراء القرن الثاني، ولكنه رجل عالم مفكِّر قبل أنْ يكون شاعرًا، وهو عالم بكل ما يدل على لفظ عالم في هذا العصر، فهو راوية، نحوي، فقيه، وهو عالم بالفلسفة اليونانية، والثقافة الفارسية، والثقافات والعلوم واضحةٌ في شِعره، ولا يُمكن أن يُفهم إلا إذا رُدَّ إلى هذه الثقافات. ومثل هذا يُمكن أنْ يُقال في ابن الرومي وابن المعتز "[١٤٤].

حتى أنَّ النَّاقد الحديث لكي يستطيع فهم وتحليل أشعار هؤلاء الشُّعراء توجَّب عليه اللجوء إلى منابع الفكر، وجذور الثقافات التي أثَّرت في عقولهم، خاصةً وأنَّ هذه الثقافات قد تدخَّلت في التشكيل اللغوي، حيث عمدت لنوع من التحوير في استخدام الألفاظ لحدِّ وصل إلى التكلُّف والمبالغة في أحيان كثيرة. تبدَّى ذلك في قمته في اللزوميات "فللكلمات وظيفة لُغوية، أو معجمية، ولكن هذه الوظيفة تُضاف إلى وظائف أخرى حسب رغبات الأدباء والشُّعراء، وما يُريدونه في عباراتهم بتلك الرموز القاصرة. ومن أجل ذلك كانوا يحرِّفون في مدلولاتها تحريفًا واسعًا؛ حتى يستطيعوا أن يعبِّروا عن المعاني، التي تختلج في نفوسهم، وهي معانٍ أوسع من تلك الأدوات اللغوية، التي اصطلحنا عليها،

بل هي أصعب من أنْ تؤديها، ولذلك كان من حقهم أنْ يُحوِّروا فيها حسب إرادتهم الفنية"(١٤٥).

ومن هذا المُنطلق برَّر بعض الُّشعراء لأنفسهم التكلف في البديع، وحتى ذلك التَّرف اللفظي عند أبي العلاء، الذي "أطال التماسه، وجدَّ في البحث عنه، ورضي حين انتُهى إليه، ووجد من سامعيه قراءة من رضي عنه كما رضي، وابتهج كما ابتهج"(١٤٦).

خاصةً وأن هذا التكلُّف اللفظي، كان شائعًا في ذلك العصر؛ حيث فشا التأدُّب والتظرُّف، ولذلك كان الناس يميلون لاختيار اللفظ اللين السهل بل "وتجاوزوا الحدَّ في طلب التَّسهيل، حتى سمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعُجمة، وأعانهم على ذلك لِين الحضارة، وسهولة طبائع الخلائق، فانتقلت العادة وتغيَّر الرسم، وانتسخت هذه السُّنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترقَّقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سَنح من الألفاظ، فصارت إذا قِيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيُظَنُّ ضعفًا"(١٤٧).

وهنا يشير الجُرجاني لقضية تطوُّر اللغة الشِّعرية من زمنٍ إلى زمنٍ، وأنصف المُحدثين من مأزق المقارنة بالقديم بنوعٍ من التَّفسير العادل، والفهم المتزن للصعوبة التي عاشها الشُّعراء؛ حيثُ عمدوا للتجديد باستخدام الألفاظ اللينة السهلة، وفي نفس الوقت أرادوا إرضاء المذهب القديم من المُتَلَقِّين والنُّقاد، فنالهم الحَرَجُ والخطأ أحيانًا كثيرة. ولذلك انتقد ابن قتيبة فكرة استجادة الشِّعر بناءً على زمنه، يقول: "فإنِّي رأيتُ من علمائنا من يستجيد الشِّعر السَّخيف؛ لتقُّدم قائله، ويضعه في متخيره، ويزل الشِّعر الرَّصين، ولا عيب عنده إلا أنَّه قِيل في زمانه، أو أنَّه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشِّعر والبلاغة على زمنٍ دون زمن، ولا خصَّ له قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مُشتركًا مقسومًا بين

عباده في كلِّ دهرٍ، وجعل كلَّ قديم حديثًا في عصره، وكل شرف خارجيته في أوله"[١٤٨].

والحقيقة أنَّ هذه الجدلية نشأت بسبب تطوُّر عملية التَّلَقِّي، حيثُ أجبرت ثقافة الشُّعراء الجديدة ذلك الجُمهور على بذل المجهود الكثير من أجل فهم عقل الشَّاعر، ومجاراة فكرِهِ "فالشَّاعر ليس من واجبه أنْ يَنْزِلَ إلى الجُمهور، بل يجب على الجمهور أنْ يصعد إليه"[١٤٩].

فمن دواعي التَّرف الثَّقافي، الذي ظهر نتيجة التَّرف الاقتصادي، والحضاري بشكلٍ عام– في فترة العصر العباسي– أنْ جُعِل الشِّعرُ خطابًا للطبقة المثقفة الممتازة، فقد كان الشِّعر شعبيًّا يُخاطِب كل الطَّبقات، لكنْ بعد أنَّ ضعفت اللغة ولانت، أصبح الشِّعرُ رفاهيةَ المثقفين المتحضرين، ونشأت طبقة أخرى لا تُحسن اللغة، وهي أهم أدوات التَّلقي، وبالتالي ضعفت عملية التَّلَقِّي، حيثُ تطلبت مجهودًا في الثقافة والعلم، أما قبل ذلك فقد كان الشَّاعر والمُتَلَقِّي على قدم المساواة تقريبًا، وكان المتلقي يبصر بذوقه وطبعه مالا يبصره العلماء المتخصصون، بل لقد كانت تعليقات الجمهور الذوقية معيارًا يحتذيه الشُّعراء؛ لإصابة الجودة في قصائدهم.

وبعد أنْ كان المُتَلَقُّون يبحثون عن اللفظ الفخم؛ حيثُ كانت حياتهم صعبة قاسية، لانت معيشتهم فرقَّت حياتهم وتنعمت، فطلبوا طرافة المعنى في ألفاظ سهلة بسيطة، أما ما تعقَّد في حياتهم فهو الفكر؛ حيثُ الانفتاح الشَّديد على كلِّ الثقافات والترجمات، فلذلك "أصبحوا لا يُعجبون إلا بما يتمشَّى مع حياتهم. واستجاب لهم الشُّعراء، فكلٌّ يحاول بدوره أنْ يُعقِّد الفن، وأنْ يقع من هذا التعقيد على طرفة جديدة يطرفهم بها، حتى ينالَ إعجابهم، واستحسانهم"[١٥٠].

ولكنَّ النقد المستمر من اللغويين للشُّعراء جعلهم يُحاولون إيجاد بعض الحلول الوسطية التي يمكن أن تُرضي جميع الأطراف "فأكبوا على العربية يتقنونها، ويتمثلون مَلكتها وسليقتها تمثيلاً دقيقًا، نافذين بذوقهم المتحضر إلى أسلوب مُصَفًّى، يجمع حينًا بين الجزالة والرَّصانة، وحينًا يجمع بين الرِّقة والعُذوبة"(١٥١).

ولكنَّ تأثرهم الأكبر كان بالجديد، وهذا أمرٌ فرضته ظروف التطوُّر، فأضافوا إلى الشِّعر موضوعات جديدة، ونفذوا إلى تحليل المعاني الملائمة بين بيئتهم القديمة، وحياتهم اليومية، ولذلك التفت النَّقد إلى الاهتمام بالمعنى، فاختيار الألفاظ مترتب على المعاني ولذلك "فإنَّه ربما استخف اللفظ بأمر يرجع إلى المعنى، دون مجرد اللفظ"(١٥٢).

إنَّ هذا الإبداع المتطور عند كل من الشَّاعر والمُتَلَقِّي، أصبح يُرسل موجاتٍ متتالية التغيير، والتجديد على عملية الصِّناعة الشِّعرية، فهذا العقل المتنامي مُتَّسِعُ الفِكر، لم يكتف بالالتفات إلى قضية اللفظ والمعنى، وإنَّما بحث عن فكر المُبدع نفسه، كأساس تنشأ عليه عملية الإبداع. "فليس إذا كان الكلام في غاية البيان، وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة"(١٥٣).

امتدح محمد بن عبد الله السلامي شعره، ويصفه بتكامل أجزاء الجمال فيه بين لفظٍ سهل، ومعنى بديع، وفكرة جديدة، يقول:

لي فيك التي ترى البحتري أمـ ... ـتار في نظمها أبا تمامِ

فهي لفظٌ سهلٌ ومعنىً بديعٌ ... غُرَّةُ الفكرُ درَّةٌ في النِّظَامِ(١٥٤).

ويفسِّر السَّري الرَّفاء جودة أبياته التي أصبحت كالقلادة بإعمال فكره فيها، يقول:

قلادةٌ جال فيها الفِكرُ فانْتَظَمَتْ ... نَظْمَ القَلائِدِ لمْ تَنْقُصْ ولَمْ تَزِدِ(١٥٥).

وإذا كان الذوق معيار التلقي الأول عند العرب، فإنَّ تطور الإبداع لاحقه تطور في النَّقد القائم عليه، فحينما عمد الشَّاعر لاستخدام الفكر والعقل، طوَّر المتلقي من أدواته، وجعل العقل معيارًا لجودة الشِّعر، **يقول المرزوقي:** "فعيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح، والفهم الثَّاقب"(١٥٦).ولكي يصل الإنسان لمرحلة الفهم الثاقب هذه، لابُدَّ له من ثقافة واسعة، وخبرة مجرِّبة. والفهم مرحلة تنشأ عن معاناة تفكير، ولا تأتي قيد الانفعال الوجداني، أو العقلي، إنَّ هذه الكلمات وحدها يمكن أن تفسِّر كلام أبي تمام ، حينما جاءه أحد الرجال وسأله: "يا أبا تمام. لم لا تقول من الشِّعر ما يُعرَف؟ **فقال أبو تمام:** وأنت لم لا تعرفُ من الشِّعر ما يُقال"(١٥٧).

إذن فأبو تمام يتحدث هنا عن الجهل عند المُتَلَقِّي، وعدم قدرته الثَّقافية والفكرية على فهم شعره. نجد أيضًا الشَّكوى من الجهل عند ابن رشيق، لكن ليس بسبب عدم فهم المُتَلَقِّي للشِّعر؛ وإنَّما لأنَّه قد وجد البعض يؤثرون الإغراب في الشِّعر، ويفضلونه على المعاني السهلة والألفاظ البسيطة، وقد أرجع السبب في ذلك لعدم فهمهم بصناعة الشِّعر فهما صحيحًا، فهم ينظرون للأمور بشكل سطحي خاطئ، يقول:

لعنَ اللهُ صَنْعةَ الشِّعْرِ مَاذَا … مِنْ صُنُوفِ الجُهَّالِ مِنْهُ لَقِينَا

يُؤثِرُونَ الغَرِيبَ مِنْهُ عَلى مَا … كان سَهلاً للسَّامعينَ مُبينَا

ويرون المُحال معنىً صَحِيحًا … وخَسِيسَ الكلامِ شيئًا ثَمِينَا

يَجهلونَ الصَّوابَ مِنْهُ ولا يَد … رون للجَهْلِ أنَّهُمُ يَجْهَلُونَا

فهمُ عند من سِوَانَا يُلامو … ن وفي الحَقِّ عندنَا يُعذَرونَا(١٥٨).

ولأنَّ الفكر يعمد إلى التأويل، خاصةً في ذلك النوع من الشِّعر، الذي أغرق في فترة من الفترات في استخدام البديع، فإنَّ بعض المُتَلَقِّين أخذوا زاويةً أخرى للنَّقد، وهى الرُّجوع لتحكيم القلب على مصداقية الشِّعر، من عدمها. قالوا: "لا يستحق الكلام اسم البلاغة، حتى يكون معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك"(١٥٩).

لقد دخل المتلقون – بهذا الرأي– في جدلية الصِّدق والكذب، وهذا أمرٌ نسبي متغير، ويحتمل معناه أكثر من وجهة نظر"فمن قال خيره "أصدقه" كان ترك الإغراق، والمبالغة والتجوُّز إلى التحقيق، والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح أحبُّ إليه وآثر عنده؛ إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر، ومن قال: "أكذبه" ذهب إلى أنَّ الصفة إنما يمتد باعها، وينتشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدَّعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة، والإغراق في المدح، والذم، والوصف، والنعت، والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد، والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبتدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربًا كيف شاء واسعًا، ومددًا من المعاني متتابعًا، ويكون كالمُغترف من عدٍّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي"(١٦٠).

وقد أدرك العرب أنَّ اللغة هي ماهية الإبداع "فالشّعر فعالية لُغوية في المقام الأول؛ فهو يقوم في ذاته على الكلمة؛ لذا فجوهر الشّعرية وسرها في اللغة ابتداءً بالصوت، ومرورًا بالمفردات، وانتهاءً بالتراكيب..فالشَّاعر يعي العالم جماليًا، ويعبِّر عن هذا الوعي تعبيرًا جماليًا، ومن هنا كان الشِّعر بنية لغوية معرفية جمالية"(١٦١).

إنَّ لغة الشِّعر تختلف عن اللغة العادية التي يستخدمها الناس، فإلى جانب أنَّها ألفاظ يكثر استخدام الشُّعراء لها، فهي ذات صيغة صوتية؛ "لأن الشَّاعر لا ينطق شعره فحسب، وإنَّما يحاول أنْ ينغمه، ينغم ألفاظه وعباراته؛ حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية، التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمهم الشِّعري"(١٦٢). هذه الأنغام تأتي عن طريق الوزن والإيقاع.

وتعد موسيقى الشِّعر إحدى المؤثرات اللغوية التي ينفعل بها المتلقي؛ حيث إنَّها تضعه في حالة وجدانية تسمح بتلقي الصور والأخيلة فكأنَّ اللحن هو الذي يفيد النفس هذا الاستعداد، الذي به تقبل التشبيه، والمحاكاة للشَّيء المقصود تشبيهه، وتأثر المتلقي بموسيقى لغة الشِّعر بدأ ببداية الشِّعر، وعرف المتلقي الجاهلي قيمة الموسيقى داخل الأوزان، فهو يعرفها ويسمعها في الطبيعة من حوله، إما في صوت حركة خف الجمل، أو أقدام الخيول، وغير ذلك من الأصوات، أما في العصر الإسلامي فقد دخلت ثقافة موسيقية جديدة على المُتَلَقِّي، وذلك بظهور موجة الغناء والرَّقص الجديدة، التي تختلف عن إيقاع الحياة الهادئة، التي عاشها الجاهليون مع أصوات الطَّبيعة، هذه الموجة "أهلَّت لشيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شِعر الحجازيين، وشاركهم أهل الشَّام في هذا الصَّنيع"(١٦٣). وذلك في مُحاولة من الشُّعراء لإرضاء أُذُن المتلقي، التي لم تعد تستمتع بالنمط المُعتاد من الأوزان؛ لما طرأ عليها من ثقافة سمعية جديدة.

ازدادت رفاهية الغناء في العصر العباسي أيضًا، مما اضطر الشُّعراء للاستمرار في عملية التجديد في الأوزان، والميل لاستخدام الأوزان القصيرة بشكل أكبر، أما الأوزان الطَّويلة فقد جعلوا استخدامها قاصرًا على الأغراض القديمة كالمدح.

لا شك أنَّ العملية الإبداعية لا يمكن أن تكتمل وتستوي على سوقها، ما لم تتعانق بذوقٍ واعٍ يتذوقها ويُبرز سِماتها، ويتعرض لمواطن الجمال فيها فيبرزها،ولمَواطن الضعف فيُقيمها ويقوّمها، وهذا التَّلقي من أهم جوانب العمل الإبداعي، إذ إنَّ الشَّاعر يجني فيه ثمرة المُعاناة التي مرَّ بها في كتابة الأبيات، وفي تهذيبها. وبدون هذه العملية يظلُّ العمل الأدبي غُفلاً لا قيمة له "فالشاعر صاحب الإبداع يُشكِّلُ بمعية المُتلقِّي ثنائية لا تنفكُّ عُراها، ولا تنفصم أواصرها؛ لأن الشَّاعر يعطي الشِّعر ألوانًا، وخيوطًا وزركشات من فلذات أفكاره، وفيوضات مشاعره، ولا يكتمل نسيج هذه الألوان والخيوط والزَّركشات إلا بوجود متلقٍ يُعمل فيها مَلكتَهُ، ويجرّدِ لها أدواته، ووسائله لتذوقها، ويغوص في أعماقها، ويسبر أغوارها"(١٦٤).

ونظرًا لأهمية تلك المرحلة في حياة العمل الأدبي وصانعه فإنَّه يلجأ لكل الأدوات التي تشد انتباه السامع وتُرضي عقله وقلبه، ومن أهم هذه الأدوات اللغة، ولذلك يعتبر الجاحظ أنَّ الفصاحة، وتمام القدرة على نظم الشِّعر تكمن في تخيُّر اللفظ المناسب، الذي يُفهم الجمهور المعنى الذي يريد الشَّاعر توصيله، "يقول الجاحظ: فكأنك إنَّما تريد تخير اللفظ في حُسن الإفهام، قال: نعم، قال: إنَّك إنْ أوتيت تقرير حجة الله في عقول المُتكلفين، وتخفيف المَؤُونة على المُستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المُريدين بالألفاظ المُستحسنة في الأذهان رغبة في سُرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة، كنتَ قد أوتيت فصل الخطاب"(١٦٥).

إنَّ الشُّعراء يرون في المستمع جزءًا جوهريًا في حياتهم الإبداعية، لذلك كانوا لا ينفصلون عنه مُنْذُ اللحظات الأولى لنظم قصائدهم، فهم يفترضون دائمًا وجود المُتلقي، وربما كان تخيله– المتلقي– طيلة الوقت يُعد الدافع لهم على التجويد والتهذيب "ومع أنَّ معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة

فيما يقبلونه من عناصر في أعمالهم، فإنَّهم يحتاجون إلى مستمعين؛ ليؤمِّنوا على هذه المعايير"(١٦٦).

وتُعدُّ اللغة هي القاسم المشترك بين المبدع والمتلقي، والتي تطلب هدفًا واحدًا هو إنتاج المعنى الأدبي "وتتوسل بأساليب مشتركة من حيث الطرق الموصلة إلى المقاصد النهائية"(١٦٧).

هذه الأهمية جعلت الجاحظ يرى أنَّ إتقان اللغة شرطٌ لمن يعد نفسه لمهمة البيان؛ لأن المعرفة الدقيقة بأسرار اللغة تساعد المرء على حُسن استعمال اللسان" فللعرب أمثال واشتقاقات، وأبنية ومواضع كلام، يدل عندهم على معانيهم، وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع أُخر، ولها حينئذ دلالات أُخر"(١٦٨).

أيد العسكري كلام الجاحظ هذا؛ حيث اعتبر اللغة أساسًا من أسس البلاغة، الذي يتم من خلاله معرفة كيفية الألفاظ والمواقف التي تناسبها، قال: "ومن تمام آلات البلاغة التَّوسع في معرفة العربية، ووجوه الاستعمال لها، والعِلم بفاخر الألفاظ وساقطها، ورديئها، ومعرفة المقامات، وما يصلح في كُلِّ واحدٍ منها من الكلام"(١٦٩).

وقد اختلف النقاد فيما بينهم على تفضيل اللفظ على المعنى، وأيهما الأقدر على توصيل القارئ لمرحلة الإجادة، التي تتبدى من خلال رأي الجمهور، وليس المجال هاهنا لعرض هذه القضية، ولكن للتنويه عنها باعتبارها إحدى أدوات تأثير الشِّعر في المستمعين، أما الشُّعراء فدائمًا ما كان ذكرهم للفظ مرتبطًا بالمعنى، دون أدنى مُشكلة في تفضيل أحدهما على الآخر، فإنَّ المُلاحَظ هو ذكر اللفظ سابقًا على المعنى في أغلب الأحيان، هذا إذا لم يُذكر اللفظ وحده منفردًا، **يقول أحد الشُّعراء:**

بياضُ وجهٍ يُريكَ الشَّمسَ طَالِعَةً ... ودُرُّ لفظٍ يُريكَ الدُّرَّ مُخشلبا[١٧٠].

ويفتخر المتنبي بأن البيت إذا خرج من فمه فإنَّ النَّاس تتأثر به حتى أنَّه لتتناقله الألسُن وتقطع به المسافات والبلدان، **يقول:**

فـإني إذا سِـرْنَ مِـنْ مِقْـوَلِي ... وَثَـبْنَ الجِبَـالَ وَخُضـنَ البِحَـارَا

ولـي فيـك مـا لـم يَقُـلْ قائـلٌ ... ومَا لمْ يَسْرِ قَمَرٌ حَيْثُ سَارَا[١٧١].

وما كانت الأبيات الشُّرَّد السَّائرات وتسميتها تلك إلا نتاج تأثُّر الجُمهور العربي الواسع بهذه الألفاظ التي تُشبه الدُّر، وتلك المعاني المُضيئة كالشَّمس، وما تحمله هذه المشَاعر من صدق، أو هذا العقل من فصاحة وحكمة.فأبيات المتنبي كالدرِّ الحقيقي الذي لا يتشظى، **يقول في سيف الدولة:**

وهَـذا الـدرُّ مَـأمُونُ التَّشَـظِّي ... وأنْتَ السَّيْفُ مأمونُ الفُلُولِ[١٧٢].

ولأنَّ المتنبي يجيد اختيار ألفاظ أبياته فهي تسير، ولا تستقر بمكان، بل وتَعُمُّ الشرق والغرب والسَّهل والجبل، **يقول مخاطبا سيف الدولة:**

وعنـدي لـك الشـرَّد السَّـائرا ... تُ لا يَخْتَصِصْنَ مِن الأرضِ دارَا[١٧٣].

ويفخر السَّري الرَّفاء بقصيدته ورونق ألفاظها، ومعانيها التي جاءت رقيقة كأنفاس الرِّيح وقت السَّحر، تلك المعاني التي لا يعجز عن صنعها الشَّاعر المُبدع البليغ، **يقول مادحاً أبا الهيجاء حرب بن سعيد:**

أتتكَ وقَدْ أَعَدَتْ خلالُك لفْظَهَا ... خِـلالاً فَفيـه مـن خِلالِـك رَوْنَـقُ

معـانِ كأنفـاسِ الرِّيـاحِ بِسَحْـرَةِ ... تَمُـرُّ بِنَـوَّارِ الرِّيـاضِ فَتَعبَـقُ

يُقَصِّرُ عنها خَاطبٌ وهو مُصقَعٌ ... ويَعجزُ عنها شَاعرٌ وهو مُفلقُ[١٧٤].

ويرى الجرجاني أن البحث عن اللفظ دون التفكر في المعنى هو استكراه للطبيعة "وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين"[١٧٥]. إنَّ الألفاظ الفصيحة توضح دلالات الفكر، فتُظهر المعاني جلية مضيئة كأنَّها النجوم اللامعة في

السماء المُظلمة، والتي لا يحتاخ العقل لأدنى مجهود كي يفهمها يقول المُتنبي:

وما قُلتُ مِن شِعرٍ تَكَادُ بُيُوتُه إذا كُتِبَتْ يَبْيَّضُّ مِن نُورِهَا الحِبْرُ

كأنَّ المَعَاني فِي فَصَاحَةِ لَفْظِهَا نُجُومُ الثُّرَيَّا أو خَلائِقِك الزُّهرُ(١٧٦).

ومن الألفاظ ما هو جيد وما هو ردئ، وليست كل الألسنة فصيحة تنتقي المُناسب منها وتشكله حسبما تريد الإفصاح عنه، وهكذا يخبرنا أبو العلاء المعري، يقول:

من النَّاس من لفظه لؤلؤ يبادره اللقط إذ يُلفظُ

وبعضهم قوله كالحصا يُقال فيُلغى ولا يُحفَظُ(١٧٧).

وهاهنا تتبدى استجابة المُتلقي في قبول أو رفض ما يُقال أمامه، وهي المرحلة الأولى التي تنشأ حال السَّماع، قبل إنشاء الجُمل الناقدة، أو تحديد الموقف النَّقدي. ولأن الشَّاعر يُحاكي شعورًا أو انفعالا؛ فأحيانًا ما يستغلق اللفظ عن البيان والفهم؛ فيلجأ الشَّاعر إلى المُؤثِّرات العاطفية في الأبيات من خلال الوزن والإيقاع وترتيب الكلمات، يقول المتنبي:

رُبَّ ما لا يُعبِّر اللفظُ عنه والذي يُضمِرُ الفُؤادُ اعتقادَه(١٧٨).

ولقد جعل الجاحظ حُسن استماع الجُمهور واهتمامه بالقصيدة علامة إجازة لما يقوله الشَّاعر، وإشارة مرور له، وبيان نجاح في هذه الصِّناعة، يقول: "فإن رأيت الأسماع تُصغي له، والعيون تُحدِّج إليه، ورأيت من يطلبه، ويستحسنه، فانتحله، فإن كان ذلك في ابتداء أمرك وفي أول تكلُّفك، ولم ترَ له طالبًا ولا مُستحسنًا فلعلّه أن يكون مادام ريِّضًا قضيبًا، أن يحلَّ عندهم محلَّ المتروك، فإذا عاودت أمثال ذلك مِرارًا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب

لاهية، فخذ في غير هذه الصِّناعة، واجعل رائدك الذي لا يَكذبك حرصهم عليه"[١٧٩].

يقول الشَّاعر في ذلك:

إنَّ الحديثَ تَغُرُّ القَومَ خَلْوَتُهُ حتى يَلِجَّ بِهِم عِيٌّ وإكْثَارُ[١٨٠].

وينصح الجاحظ بعدم الثقة في النفس إلا بعد معرفة رأي الجمهور، ودرجة انفعاله بما يسمع، فإنَّ من الناس من يرى في نفسه الفصاحة فإنَّه إذا أراد نظم الشِّعر فلا يستطيع، يقول: "فلا تثق في كلامك برأي نفسك فإنِّي ربما رأيت الرجل مُتماسكًا وفوق المُتماسِك، حتى إذا صار إلى رأيه في شِعره، وفي كلامه، وفي ابنه رأيته مُتهافتًا وفوق المتهافت"[١٨١].

وهكذا تعامل المُتَلَقِّي مع اللغة وفهمها من حيث الجزالة والرَّصانة، وما تبديه من معانٍ، وما تحويه من أفكار، وفهمها من خلال الصوت، فحكم عليها من حيثُ الإيقاع والوزن، ووائم بين الوزن والغرض الشِّعري وبالتالي الألفاظ المُعبِّرة عنه، وسعى الشُّعراء بدورهم لتوسيع ثقافتهم وخبراتهم؛ لكي يستطيعوا مواكبة عصرهم والتعبير عن التجارب التي تمس المتلقي وتلتقي معه، فيكون لها الحُظْوة والتأثير، وإذا كان الشِّعر تجربة فاللغةُ هي الأداة التي تعبِّر عن تلك التجربة، و قوة وتأثير اللغة الشِّعرية يتباينان بثقافة الشَّاعر، والعوامل المحيطة، التي تشكِّل آفاق تجربته الشِّعرية، وقدرة الشَّاعر على اختيار الكلمات، التي وضعها في قالب لُغوي، خالٍ من عيوب اللغة؛ حتى يصل إلى تفاعل المتلقِّي، وقد عرف الشُّعراء أنَّ مستويات التلقي مُختلفة؛ فهناك من يسمع لمجرد الطرب والدهشة والتلذذ بموسيقى الأبيات، وهناك من يغوص في دلالات المعاني، ويُحاكم النص مُحاكمة فنيَّة ولُغوية، يعيش النَّص ويتفاعل معه، مما يُطالب الشَّاعر بمزيد من الاشتغال على اللغة، والاعتناء بالفكرة والصورة الشِّعرية.

ثانيًــا: التَّخييــل:

وكما أجاد العرب في فنون اللفظ، وتزيينه بكل طرق الفصاحة، أجادوا تشكيل الصورة في الموضوع الذي يحتاج إلى ذلك. وما كان الجِناس وغيره من محسِّنات الألفاظ إلا صورًا صوتية أو محركات لتشكيل هذه الصور داخل النفس الإنسانية عن طريق تحريك المشاعر نحو عالم آخر من صنع القصيدة التي يسمعها، فقد كانت مهارة الصناعة عند هؤلاء الشُّعراء تجعلهم يُتقنون مواضع المحسِّنات اللفظية، والقافية التي تناسب المعنى، وتناسب العاطفة، وحروفها التي تناسب صوتيًا درجة الانفعال. لقد وصلت الصناعة لدرجة من الاحترافية جعلت كلَّ هذه المهارات – عن طريق الممارسة– تتحول إلى طبيعة وسجية، **يقول الجُرجاني:** "ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاهُ وأحقهُ بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلِّم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه"(١٨٢).

ولقد فطن العرب إلى فن تشكيل الصورة من خلال الكلمات قبل اصطلاح الاستعارة، أو المجاز، بل إنَّهم من وضعوا تلك المصطلحات بعد ذلك، لكن بعد نموِّ عقلهم الثقافي، وانفتاح الحضارة العربية على الثقافات الأخرى، وقراءة المترجمات اليونانية والرومانية، وغيرها.وقد عرف العرب أن قوة التصوير تستند إلى العقل "فالاستعارة ضِربٌ من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، القياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام، والأذهان، لا الأسماع والآذان"(١٨٣).

يعتمد الشاعر على قوة مشتركة بينه وبين المتلقي، وهي التخييل، ولذلك يُعتبر التخييل أداة أساسية للتلقي مثلما هو أداة أساسية للإبداع "والتخييل وسيلة من وسائل الفكر، وتؤدي بالإنسان إلى تصورات، فالإنسان يلاحق تخيلاته، وإن لم تكن كالحقيقة، وهي بين الحِس والعقل"(١٨٤).

والقول الشِّعري هو محاكاة لا تعتمد على عقل الإنسان، ووجدانه فقط، بل وعلى خياله؛ لتبتكر الصور أولاً، ثم ليعيد إنتاجها مرة أخرى، بشكل فني يحمل بعض مزايا الفهم عند المتلقي. ولقد تعوَّد الجمهور على تلك الطريقة، فقد بدأت وتطورت خاصة منذ نزول القرآن الكريم، الذي كان يحمل الكثير من الصور والتشبيهات، ويدعو إلى إعمال الفكر "فالمُتَلِّقي في القرآن هو الذي يُعمِل الفكر؛ لكي يتحصَّل على المعنى تحصيلاً، ويستخدم طاقة الخيال لرؤية ما يُوحي به النص"(١٨٥).

وإذا كان التخييل لأمرٍ ما "يعني إعادة صياغته، أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلاً جماليًا مؤثِّرًا"(١٨٦). فإنَّ ذلك يفترض أنْ يكون الجمهور على درجة عالية من الفهم والإدراك، ولكنَّ الحقيقة أنَّ الناس مختلفون في هذه القدرة، بل "إنَّ تفاوت درجات الناس في هذه القوة، كان أحد أسباب اختلافهم في العلوم، والمعارف، والآراء والمذاهب"(١٨٧).

مع أنَّ الاستعارة ترسم صورة في ذهن المتلقي فإنَّ الجرجاني لم يعتبر ذلك تخييلاً فالاستعارة عنده: "سبيل من سبل الكلام المحذوف؛ في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يثبت أمرًا عقليًا صحيحًا، ويدَّعي دعوى لها سِنخٌ في العقل"(١٨٨). إذن فالاستعارة عنده ليست تخييلا وإنما ضرب من القياس العقلي كما يبدو في قوله: "أما "الاستعارة" فهى ضِرب من التشبيه، ونمطٌ من التمثيل، والتشبيه قِياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه القلوب، وتركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"(١٨٩).

أما التخييل فهو "ما يثبت فيه الشَّاعر أمرًا غير ثابت أصلاً، ويدَّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويُريها ما لا يُرى"(١٩٠). ولذلك فإنَّ الاستعارة "لا تدخل في قبيل التخييل؛ لأنَّ المستعير

لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنَّما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره"(١٩١).

والحقيقة أنَّ ذلك الفهم للاستعارة، كان محدودًا، خاصةً وأنَّ الصورة تتكون في ذهن المتلقي في كل من الاستعارة والتَّخييل بشكل متكافئ سواء كان الشيء المُراد تصويره حقيقيًّا أم لا، وقد توصَّل ابن سينا للأمور التي تجعل القول مخيِّلاً "ومنها أمور تتعلق بزمان القول، وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع، والمفهوم"(١٩٢).

هذا الفكر من ابن سينا يواكب الدراسات الحديثة، التي أثبتت أن اللغة ليست وحدها ما يؤثر في الإنسان، بل إنَّ الصوت، والخيال لهما دورٌ أيضًا في عملية الفهم، لقد عانى الشُّعراء من تلك التحليلات الفلسفية؛ فمقاييس المنطق لا تجري على فنٍّ مثل الشعر، **يقول البحتري مُخاطبًا هؤلاء الفلاسفة:**

كلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُم والشِّعْرُ يُغْني عَنْ صِدْقِهِ كِذِبُهْ(١٩٣).

فالكذب والصدق لا يتأكدان بالأدلة المنطقية والقوانين العقلية، وإنَّما بالرجوع إلى حال المذكور، واختباره فيما وُصِفَ به، والكشف قدره وخِسَّته، ورفعته، أو ضِعته، ومعرفة محلِّه ومرتبته. والبحتري مُحِقٌّ في كلامه؛ فالتخييل عبارة عن "استجابة نفسية تلقائية، غير واعية، ولا متعلقة بمعنى، تتمُّ في غياب العقل، بحيث لا يكون هناك أدنى تدخل منه"(١٩٤).

والإنسان يستجيب للخيال ويتأثر به، حتى لو علم أنَّه ليس مطابقًا للحقيقة، ومن هنا جاءت فكرة تأثير الشِّعر في المُتَلَقِّي. ولذلك "تُستعمل الأقاويل الشِّعرية في مخاطبة إنسان يُستنهَض لفعل شيء ما باستقرار إليه، واستدراج نحوه"(١٩٥).

ولا يحدث ذلك الاستدراج في حالة وعي كاملة "فإما أنْ يكون الإنسان المُستدرج لا رويَّة له ترشده فينهض نحو العقل، الذي يلتمس منه التخييل مقام الرَّوية. وإما أنْ يكون إنسان له رويَّة في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع فيعاجل بالأقاويل الكاذبة؛ ليسبق بالتخييل رويَّته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالغلبة قبل أنْ يستدرك برويته ما في عُقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، ويتعقبه فيرى أنَّ لا يستعمل، ويؤثره إلى وقتٍ آخر"(١٩٦).

ولذلك التَّأثير الشَّديد للشِّعر في نفس المتلقي عبَّر العرب عن هذه الحالة "بالسِّحر"؛ فالسِّحر يُذهب تأثير العقل على الإنسان، والتَّخييل مع الوزن واللغة، كل تلك الأدوات تقع على نفس العربي، وعقله وقع السحر، فتجعله في حالة من النشوة والسعادة. يرى الفارابي أنَّ "التَّخييل": استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة، بمعنى أنَّها تتم في غياب العقل، بحيث لا يكون هناك أدنى تدخُّل منه إلا أنَّ هذه الاستجابة النفسانية غير المُتروَّى فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الإنسانية والسلوك الإنساني بصفة عامة؛ وذلك لأنَّ أفعال الإنسان كثيرًا ما تتبع تخيلاته أكثر من علمه، حتى لو علم أنَّ الأمر الذي يُخيَّل إليه ليس مُطابقًا للحقيقة التي يراها بل مضادًا لعلمه أو ظنِّه، من هُنا يُحدِث الشِّعر تأثيره في المتلقي"(١٩٧).

إذن فقد سبق الشُّعراء في معرفتهم بأدوات الإدراك عند الإنسان الفلاسفة ومن ثمَّ عمدوا إلى الوصف، منذ العصر الجاهلي، ولا تتأتى جودة الوصف إلا من جودة التشبيه، هذا على الرغم من تأخر نشأة علم البلاغة، وتكوين المصطلحات، فقد كان العرب يحملون تلك العلوم في صدورهم قبل تدوينها المتأخر في الكتب. والأوصاف أعمُّ من التَّخييل، والكلام البليغ يتسم بدقة الوصف، وعلى ذلك، فإن المحاكاة أعمُّ من التَّخييل، أما إذا اعتبرنا التَّخييل– كما حدده النُّقاد العرب المتأخرون– يعني أكثر مما خصه العرب به، فحينئذ

يصبح كل من التَّخييل والمحاكاة مترادفين أيضًا "فالمحاكاة أو الوصف تتحقق بتركيب الكلام بطرق معينة، وجوهرها المجاز"(١٩٨).

إنَّ الدراسات التي قامت على أهمية الخيال، وسطوته على العقل، تشير بشكل مباشر لسبق العلوم- التي تخص صناعة الشِّعر -عند العرب، وكيف كانت مكنونة في صدورهم؛ حيث كانوا يفهمونها دون تنظير، وبغير كتابة، وإلا فكيف فهم الشُّعراء القوى المؤثرة في عملية التَّلَقِّي. وهم يتبارون في أسلوب الخطابة، وطريقة إلقاء الشِّعر، يعرفون الصَّوت الجيّد من الرَّدئ، ويتحدُّون الزَّمن في صنع كلمات موزونة، وإيقاع يؤثر في النفس، ثم يعمدون للقوة المخيلة فيستنهضون قواها بأساليب إبداعهم، كي يساعدهم ذلك على التأثير في المتلقي، الذي كان يمثِّل أهمية كبرى للمبدعين، لقد استعان الشُّعراء في عملية غوصهم في فنون الشِّعر ومهاراته بعلوم اكتسبوها من خلال الممارسة والدُّربة بحضور الأسواق والمجالس الأدبية المتنوعة، وقد منحهم الله من خلال موهبتهم الإبداعية قدرة عالية على سرعة التعلُّم والاستنباط، بل والابتكار والتَّطوير أيضًا.

إنَّ الشَّاعر المتلقي يختلف في درجات فهمه ووعيه عن غيره من المُتَلَقِّين العاديين من عامة النَّاس؛ فليس كل متلقٍ مثقف حصيف العقل، حاضر الذهن،لذا فالاستعانة بالخيال تعدُّ نوعًا من استنهاض قوة الحواس "فمن خاصية هذه القوة – المخيلة – أنَّها تعجز عن تخيل شيء لم تؤدِّ إليه حاسة من الحواس، وذلك أنَّ كل حيوان لا بصر له، فهو لا يتخيل الألوان، وما لا سمع له فلا يتخيل الأصوات، ولا يتوهمها؛ لأنَّ التخيل أبدًا في تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسي، والعقل في استنباطها تبع الدليل النفسي، فأما الإنسان فإنِّه كان يفهم الكلام أمكنه أنْ يتخيل المعاني"(١٩٩).

وقد لوحظ اعتماد كلٍّ أنواع الفن على نفس تلك القوة في الإنسان "فالفنان إنَّما يقدم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفن يدور بطرَفِه إلى النقطة التي دلَّه عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يُعيد هذه الصورة في نفسه، ولا فرق بين "الحدس" و"الرؤية" و"التأمل" و" التَّخيل" و" الخيال" و" التَّمثيل" و" التَّصور" وما إلى ذلك، فتلك جميعًا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن، وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد، أو منطقة واحدة من المفاهيم، مما يدلُّ على اتفاق عام"(٢٠٠).

إنَّ التخييل أداة الشُّعراء في وصفهم، أو محاكاتهم للطبيعة، أو للأحداث والشُّعور، ولا تتم الفائدة المطلوبة من عملية التخييل إلا باستجابة المُتَلَقِّي، وتلك الاستجابة تكون مرهونة دائمًا بثلاثة أركان، أولها جودة العمل المتقدم، وثانيها اكتمال أدوات الفهم عند المُتَلَقِّي، وثالثها الحالة النَّفسية والأجواء التي تمَّ فيها إلقاء القصيدة. إنْ لم تتوفر تلك الأركان فقد يصل التَّأثير الانفعالي للقصيدة لمجرد الشُّعور باللذة والدهشة – بحدود متفاوتة – ومن ثم لا يكون هناك فعل ناتج من أثر عملية التَّلَقِّي هذه، فقراءة العمل الأدبي: "سَفرٌ وهي دخول مخالف للمألوف إلى بُعدٍ مغاير مثير للتجربة في أغلب الأحيان؛ فالقارئ يُغادر الواقع ليلتحق بالعالم الوهمي في مرحلة أولى، ويعود في مرحلة ثانية إلى الواقع، مُعزَّزًا مُدعَّمًا بالخيال"(٢٠١).

الدخول إلى عالم القصيدة، وفكر الشَّاعر يستغرق زمنًا، هذا الزمن يعتمد الشَّاعر فيه على الوزن والإيقاع؛ ليستمر شعور المُتَلَقِّي بالمُتعة، فيمل وينصرف الذهن عن الاستمرار في المتابعة. والشَّاعر الذي لا يستطيع ببلاغته الوصول لذلك ، لاشكَّ يمتلك ذهنًا فطنًا، ولعلَّ ذلك ما جعل المرزوقي يقول: "عيار الاستعارة هو الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبه، والمشبه به، ثمَّ يُكتفى فيه بالاسم المستعار؛ لأنَّه المنقول

عمًّا كان له في الوضع إلى المستعار له"[٢٠٢]. والبلاغة أداة الذهن في تشكيل الصورة التي يُخَيِّلُها للمتلقي،ويستدعيه من خلالها لعالمه الذهني والانفعالي.

لم يَكُنْ فهم المتلقي العربي للغة قاصرًا عند حد المعنى والفكرة، والإيقاع والوزن، أو الصدق والكذب، وإنَّما رقي فكره لحدِّ تناوله للصور التي ترسمها تلك الكلمات في مخيلة الإنسان بصورة سبقت لفكر الفلاسفة في ذلك الموضوع "فنحن في الشِّعر لسنا إزاء رموز قاصرة يستعينون على قصورها بالخيال والموسيقى، ولكنَّ قصورها لا يغادرها مغادرة تامة، بل تظل تسبح في ضباب كثير. وهذا ما يجعلها واسعة الدلالة"[٢٠٣].

لقد عرف العرب أهمية المجاز والاستعارة- ومن قبلهما الوصف- وهما المعنى القديم المقابل لفكرة المحاكاة والتخييل، يقول الجُرجاني: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النظم والنَّثر"[٢٠٤]. لقد جُبلت النفس البشرية الناقصة على البحث نحو الكمال، لذا "فالعقل يسعى لاكتمال المعرفة"[٢٠٥].

والأدب والعلم يسلكان نفس الطَّريق نحو المعرفة، لكن من اتجاهين متوازيين "فالعلم مجاله الواقع ينقِّب فيه عن قوانينه، وأدلته، والأدب مجاله علاقتنا بالواقع وإحساسنا وتأثرنا به، ويختلف ذلك باختلاف الأدباء، واختلاف أحوالهم الوجدانية.وحقائق الأدب النفسية أكثر ثبوتًا وخلودًا في الحياة من حقائق العلم العقلية"[٢٠٦]. إنَّ للشِّعر بكل أدواته دورًا هامًا في إثارة التفكير، والفهم، وتعميق المبادئ الإنسانية عند البشر. وإذا كان الإنسان يحتاج إلى التفكير؛ كي يفهم غوامض العلوم فهو "بالتَّصوير يدرك حقائق الأشياء"[٢٠٧].

والشِّعر يستخدم قوى التخييل كأداة أسرع وأقوى تأثيرًا في توصيل العلم إلى المتلقي، وبما أنَّ العلم "هو الرأي الواقع على كنه حقائق الأشياء وقوعًا

ثابتًا لا ينتقل عنه، وهو انفعالٌ ما ولكن باستكمال يؤدي إلى النفس سرورها"(٢٠٨).

على هذا الأساس نجد أنَّه من البدهي أنْ يكون الشِّعر أداة للعلم ، فهو مرآة ناقلة لخبرات الشُّعراء الوجدانية والعقلية. وقد كان أغلب الشُّعراء يتمتعون بثقافة واسعة، أو على الأقل يكونون على دراية دائمة بأهمية الاطلاع المستمر، لمجابهة فكر المتلقي، الذي ينمو ويتطور مع مرور الزمن، ولذلك وضع العرب الشُّعراء في منزلة تقارب منزلة الأنبياء، لدورهم في تعليم البشر وهدايتهم، ولكونهم يأتون بالمعجزات في أشعارهم، **يقول البحتري واصفًا أبياته:**

وغَرائِبٌ فِي الجُودِ تَعْلَمُ أنَّهَا مِن عَالِمٍ، أو شَاعرٍ أو، كَاتِبِ(٢٠٩).

يشتمل الشِّعر على علوم كثيرة إذ من خلاله تُحفظ لغة القدماء، وتاريخهم وفكرهم، **يقول المرزوقي عن الشِّعر:** "قد أقامه الله للعرب مقام الكتب لغيرها من الأمم، فهو مستودع آدابها، ومستحفظ أنسابها"(٢١٠).

والإنسان خُلق بقدرات واسعة ومتعددة الأدوات للفهم، ولكنَّه دائما ما يسعى للفهم بأسلوب بسيط غير معقَّد، فالعقل جاف ومؤلم؛ إذ يحتاج لأن يخلق بمواصفات ثابتة عند البشر للحصول على نفس المستوى من الفهم، ونظرًا لتعذر ذلك؛ حيثُ إنَّ الله قد خلق الكون كلُّه على مبدأ الاختلاف والتغير، فإن السبيل إلى فهم أكثر من الجمهور المتلقي هو استخدام التخييل كطريقة أرق وألطف في التعامل مع هذا العقل الإنساني المتفاوت الفهم.

إنَّ التعليم يبدأ أولا بتحريك انتباه المتلقي "والانتباه حالة شعورية تميز الحياة العقلية يمكن ملاحظتها، إمَّا في مستويات واقعية أو متخيلة"(٢١١).

إذن فللتَّخيل دور مهم في تحريك الانتباه كأداة أولى للإدراك والفهم، لذا فقد كان الشُّعراء يعتزون بهذه القدرة ويمتدحونها، **يقول السَّري الرَّفاء :**

إذا ما المعاني أوْمَضَتْ لِي بُرُوقُهَا　　وساعَدَهَا وَشْيُ الكَلامِ المُنَمْنَمُ

رأَيْتُ التهابَ الحَلْيِ فِي جِيدِ غَادَةٍ　　تَرَائِبُهَا مِنْ تَحْتِهِ تَتَبَسَّمُ

نظامٌ من السِّحرِ الحَلالِ مُخَيّلٌ　　لسَامِعِهِ أنَّ الكَوَاكِبَ تُنْظَمُ(٢١٢).

وإلى جانب التعليم فالخيال طريقة من طرق الإحساس بالجمال وفهمه، وقد يسمو الخيال الشِّعري عن غيره من ضروب الفن، **يقول جورجي زيدان:** "ولكنك إذا قرأت قولاً فيه خيال شِعري تعرفت الشَّاعرية فيه، وشعرت بلذة ذلك التعرف، وطربت له..فإنْ غنيته على توقيع الألحان زدت طربًا"(٢١٣).

وبما أنَّ الشَّاعر والمتلقي كلاهما يعيشان تجارب متشابهة وانفعالات متشابهة، فإن الخيال يكون أداة للخروج من الواقع يقول شوقي ضيف: "إذا كانت التجربة الفنية حُلمًا حقيقيًا، فإنها تكون خيالاً تركيبيًّا تامًا، خيالاً ننسى فيه عالمنا، إذ يحملنا على أجنحته إلى عالم جديد، نشعر فيه بلذَّة غير مألوفة. وما هذه الأجنحة إلا المجازات والاستعارات، التي ينمو فيها الحُلم، أو الرؤية الشِّعرية نموًّا عضويًّا"(٢١٤).

لقد استخدم الشُّعراء العرب عملية التخييل بمهارة، بل ودعوا للمصداقية في استخدام هذه القوة، فنجد أبا نواس حينما دعا لحركة التجديد في الشِّعر، رأى ضرورة التَّعامل بواقعية مع مخيلة المتلقي، فلا يجب أنْ توصف له أشياء يسمع عنها لكنه لم يعشها واقعًا حيًّا من حوله، **يقول:**

صِفَةُ الطُّلُولِ بَلاغَةُ الفُدْمِ　　فاجْعَلْ صِفَاتِك لابنَةِ الكَرْمِ

لا تُخْدَعَنَّ عَنِ التي جُعِلَتْ　　سُقْمَ الصَّحِيحِ وصِحَّةَ السُّقْمِ

تصف الطُّلُولَ على السَّماعِ بِها　　أفذو العِيَانِ كَأنْتَ في العِلْمِ

وإذا وَصَفْتَ الشَّيء مُتَّبِعًا　　لم تَخْلُ مِنْ زَلَلٍ ومِنْ وَهْمِ(٢١٥).

أراد أبو نواس بذلك أنْ يضيف إلى تصديق التخييل، تصديقًا آخر للصدق نفسه "فالتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قِيل فيه"(٢١٦).

ولكن مسألة تصديق الصدق نسبية أيضًا، فبعض النَّاس يفضلون الخيال على الحقيقة، يقول ابن سينا "النَّاس للتَّخيل أطوع منهم للتَّصديق، وكثير منهم إذا سمع التَّصديقات استكرهوها، وهرب منها"(٢١٧). وإنْ كان أفلاطون قد شذَّ عن هؤلاء النَّاس الذين يفضلون التخيل، حيث إنَّه الطريق لتزييف الواقع ، فقد كان يُشبِّه عمل الشَّاعر بالمرآة التي تُقدِّم صورة فوتوغرافية حرفية للواقع، وبذلك فهو يُقدِّم لنا صورة مزيَّفة، أمَّا إذا حرَّف في تلك الصُّورة بزيادة أو نُقصان فهو كاذب، إذن فعمل الشَّاعر ليس له قيمة أو فائدة؛ لأنَّ ما نحتاجه هو الحقيقة في الأصل، وليس الصورة القائمة على المُحاكاة، ينطلق فكر أفلاطون هُنا من مُطلق فلسفي فِكري عقلاني، وبالتَّالي فهو يرى صِراعًا بين الشِّعر والفلسفة؛ فالشَّاعر في نظره يتعامل مع الأشياء عاطفيًّا ومن ثمَّ فهو بعيد عن استخدام العقل، وبالتَّالي فهو بعيد عن الحقيقة.

أمَّا أرسطو فقد رفض فكرة أنَّ الفن مثل المرآة؛ ينقل الأشياء حرفيًّا، ويرى أرسطو أنَّ الفنان حين يُحاكي فإنه يتصرف في المنقول، فهو يُحاكي ما هو كائنٌ، وما يُمكن أن يكون احتمالاً؛ فحين يرسم الرَّسَّام منظرًا للطبيعة لا يجب أنْ ينقله كما هو، بل عليه أنْ يُحاكيهِ ويرسمُهُ كأفضل ما يُمكن أن يكون؛ فالطبيعة ناقصة والفن يُتمم ذلك النَّقص، وقد امتدَّ الاهتمام بالتخييل في العصر الحديث، حيث نجد تيري إيجلتون يُعرِّف الأدب بأنه: "الكتابة التخيلية" *fiction*" أي الكتابة التي ليست صادقة حرفيًّا"(٢١٨).

وكما أنَّ الناس مختلفون في تلقي التخييل، فإن الشُّعراء أيضًا متفاوتون في قدرتهم على المحاكاة "فإما أن يكون الشُّعراء ذوي جبلة وطبيعة مهيئة

لحكاية الشِّعر وقوله، ولهم تأتٍ جيِّد للتشبه والتمثيل، إما لأكثر أنواع الشِّعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونون عارفين بصناعة الشِّعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على جودة طبائعهم، وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه... وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشِّعر حق المعرفة؛ حتى لا تند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه، ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصِّناعة... وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الفئتين **ولأفعالهما**: يحفظون عنهما أفاعيلهما، ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات. من غير أنْ يكون لهم طباع شعرية، ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثر زللا وخطأً"(٢١٩).

على أيَّة حال فقد عرف العرب أهمية الخيال في التأثير على المتلقي، يفسِّر ذلك أبو القاسم الشابي في قوله: "إنَّ اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أنْ تحمل هذه الأمانة السماوية مهما بلغت من الرُّقي والتَّقدُّم؛ لأنَّها ضيقة محدودة فانية، والنفس الإنسانية فسيحة لا نهائية باقية، وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال؛ لأنه الكنز الأبدي، الذي يمدها بالحياة والقوة والشباب، فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الإنسانية من عُمق وسِعة وضياء"(٢٢٠).

ويقسم الشابي الخيال إلى قسمين: "قسم اتَّخذه الإنسان ليتفهَّم به مظاهر الكون، وتعابير الحياة، وقسم اتَّخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يُفصح عنه الكلام المألوف. ومن هذا القسم الثاني تولَّد قسم آخر ولدته الحضارة في النفوس، أو ارتقاء الإنسان نوعًا ما عمَّا كان عليه، وهذا القسم الآخر هو الخيال اللفظي، الذي يُراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير"(٢٢١).

إذن فصياغة الإبداع قسم من أقسام الخيال، أسماه الشَّابي: الخيال اللفظي، والحقيقة أنَّ عملية التَّخييل لا تحدث بنجاح، إلا إذا اتكأت على هذا

المعمار اللفظي، ويعتبر علم النفس أن الخيال هو أحد المكونات النفسية للإبداع بالإضافة إلى "المعرفة غير المتعينة، والمعرفة البدائية، والمعرفة المفهومة"(٢٢٢). وبذلك فهو عملية غير مقصودة؛ لأنَّ الخيال هبة من الله تُعطى للموهوبين، والعباقرة من النَّاس،ولكن هناك مناخ ينمو فيه الخيال، كالبيئة، والحياة الاجتماعية، والثقافية، والخبرات التي يمر بها الإنسان المُبدع، فإذا تهيأت تلك الظروف نما الخيال، واستدعى طاقات غير محدودة من الفن، والإبداع، ويعتبر العقاد أنَّ المجاز أداة من أدوات التعبير الهامة، التي تؤثر في المتلقي، يقول: "والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري؛ لأنَّه تشبيهات وأخيلة مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة"(٢٢٣).

لم تَكُنْ نظرة العرب إيجابية دائمًا نحو عملية التخييل؛ فقد اختلط عليهم فهم معناه، يقول إحسان عبَّاس: "فإذا قرن ابن طباطبا الصدق بالشِّعر ذهب قُدامة إلى النقيض؛ فتحدَّث عن كذب الشِّعر؛ لأنَّ كلمة "كذب" كانت تُطلَق في عصره على ما أصبح يُعبَّر عنه بلفظ "تخييل"(٢٢٤).

هذه النظرة سببها تحكيم المعيار الأخلاقي، أو بشكل أدق المعيار الإسلامي في نقد الشِّعر؛ فالإسلام أوجد نوعًا من الالتزام في القول والسلوك، **قال سبحانه وتعالى:**

﴿ مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ ﴾ [سورة ق:١٨] (٢٢٥)

ولكنَّ هذا الالتزام لا يعني التقليل من قيمة التخييل في العمل الفنِّي؛ فالتخييل مرتبط بالمحاكاة التي هي: "غريزة في الإنسان، تظهر منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادًا للمحاكاة"(٢٢٦). والقرآن نفسه قد استخدم عملية التَّخييل في كثير من الآيات، فلا شك أنَّ الإنسان يكتسب بالمحاكاة معارفه في إطار من المتعة. واستخدام التخييل لا يعني الكذب، بل إنَّ استخدامه في الصِّدق يكون أقوى فاعلية من استخدامه

في الكذب، يقول ابن سينا: "إذا كانت محاكاة الشّيء بغيره تحرِّك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرِّك النفس وهو صادق، بل ذلك أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التَّصديقات استكرهها وهرب منها"(٢٢٧).هذا يعني أن الإنسان وقت التخيُّل، يكون كالحالم لا يهم عقله في تلك اللحظة، الصدق أو الكذب أو المبالغة، وإنَّما يستمتع بلذة عالم الأحلام الذي دخل فيه، وهو ما يساعد المبدع في نقل المتلقي للحالة النفسية الحالمة، التي كان فيها أثناء تجربته الفنيَّة، **يقول شوقي** ضيف: "إنَّ التجربة الفنيَّة ينبغي أن تكون تجربة نفسية للعقل دورٌ فيها، ولكن بشرط ألا يُخرجها من عالمها، عالم الرؤى والأحلام والصور الطريفة، ولعلَّه من أجل ذلك كان الخيال عُنصرًا مُهمًّا في التجربة الشِّعرية؛ لأنَّه يُساعد على تمام الحُلم واكتماله، وبمقدار ما يجعلنا الشَّاعر نحلُم تكون قيمة قصيدته؛ إذ يُخرجنا من عالمنا الحقيقي إلى عالمه النَّفسي، وهو عالم من الصعب التعبير عنه، عالم لابد لمن يدخل فيه من أن يحلُم؛ حتى يحس أنَّه فارق عالمه الملئ بالأشياء الوقتية العارضة"(٢٢٨).هكذا تتبدى أهمية الخيال في نظرية الشِّعر، التي رسمها العرب القدماء، فهو حاضر في جل تعريفات النُّقاد القدامى، فهو الطاقة المنتجة للأقاويل الشِّعرية، والمَلكة الشِّعرية تنبثق منه وعليه. وهو الذي يفرِّق بين الشِّعر والنَّثر، ويعد التخييل مصدرا جماليًا في تشكيل العمل الفني، إذ أن التخيُّل الذي يحدث للشَّاعر قبل أنْ يقوم بتخييل عمله للمتلقي ما هو إلا تصوير جمالي للتجربة الفنية "فتخيُّل حقيقة ما أو أمرٍ ما، يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلاً جماليًا مؤثِّرًا"(٢٢٩).

يُعتبرالخيال لغة الإبداع السَّاحرة، التي تعمل كريشة الفنَّان في كشف الغموض، وتصوير المشاعر والانفعالات، التي تحسُّ ولا تُرى، يؤكد على ذلك نعيم اليافي في قوله: "إنَّ لغة الفن انفعالية، والانفعال لا يتوسَّل بالكلمة، وإنَّما

يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار، نُطلق عليها اسم "الصورة" فالصُّورة إذن هى واسطة الشِّعر وجوهره"[٢٣٠].

وقد عرف العرب قيمة هذا الجانب المهم في العمل الفني، بدليل استخدامهم للتشبيه منذ العصر الجاهلي. والخيال ملكة يعطيها الله للمبدع، وبدرجات متفاوتة، فيتخيل ما يريد محاكاته، ثم يقوم بعملية التخييل، أو التوصيل للمتلقي، عن طريق استخدام الصورة الشعرية، وما تحتويه من أدوات بلاغية،حتى أنَّ الجاحظ جعل التَّصوير أهم ما يتصف به الشِّعر، فقد عرّف الشِّعر بقوله: "إنما الشِّعر صناعة، وضِربٌ من التَّجنيس والتَّصوير"[٢٣١]. وبذلك يكون الشُّعراء والنُّقاد العرب القدامى، قد وصلوا لدرجة الوعي، التي تخرجهم من فكرة سيطرة العقل على العملية الإبداعية؛ فالخيال ملكة ساحرة تجمع بين العقل والشعور الذي لا يمكن وصفه.

الخلاصة: إنَّ العرب قد اهتموا بعملية التَّلَقِّي اهتمامًا حقيقيًّا، وإن كان التلقي الشفاهي كان يستلزم التلقائية والبساطة في التفكير، هذا على خلاف الأدب المكتوب، الذي يسمح لكل من المبدع والمتلقي بمساحة واسعة من التأمل والتفكير، ومن ثم خلق فرصة للإبداع والتأويل الجيد للنص. ولعل ذلك يكون السبب وراء تدوين الملامح النظرية التي وجدت عند بعض النُّقاد، ذلك بالإضافة للاحتمال القائم دائمًا بأَّن التُّراث الأدبي والنَّقدي لم يصل إلينا كاملاً؛ فتلك النَّظرات المتفرقة الموجودة في الكتب القديمة تشهد بوجود عقلية عربية متفهمة ومتعمقة في فهمها لعملية الإبداع وتلقيه، وإنْ كان ذلك لم يُجْمَعْ في شكل نظرية متكاملة بين ضفتي كتاب.

قد فهم العرب تدرج القدرة على نظم الشِّعر، وذلك قبل قراءة المترجمات اليونانية، وما تلاها من فكر الفلاسفة العرب، لأن المنطق ينطق باختلاف طبيعة الشِّعر العربي وتفرده، عن غيره من الثقافات،هذا الفهم لذهن المتلقي

ووعيه بدأ منذ القدم عند الشُّعراء، وتطور مع مرور الزمن آخذًا في اعتباره تطور العقل البشري، واتساع خياله عصرًا بعد آخر. وقد يبدو الأمر أكثر وضوحًا حينما يتم إلقاء الضوء على تلك القواعد التي وضعها الشُّعراء والنقاد لإحكام جودة صناعة الشِّعر العربي، تلك التي أطلق عليها اسم" عمود الشِّعر" هذا العمود شاهد على فهم العرب لأدوات صناعتهم، واهتمامهم بخروجها في أفضل صورة؛ لأجل إمتاع المتلقي والوصول لأرقى درجات الصناعة، وهو ما يُعد دليل حضارة ورقي.

إنَّ مرحلة عرض القصيدة على الجمهور مرحلة من أهم مراحل الشِّعر؛ فهى المرحلة التي يشعر فيها الشَّاعر بمحصلة مجهوده، الذي عاناه في إبداع قصيدته ونسجها، فيشعر بالنشوة والسعادة لإرضاء الجمهور، ويسعد لإفهامه إياهم تلك اللغة الكونية الرَّاقية، التي تسمو عن عقولهم. ومن خلال ذلك الإفهام يؤدي الشاعر دوره الروحي في هداية النَّاس، وتوصيل الحكمة والجمال بصورة ساحرة لعقولهم كما رأتها عيونه الشَّاعرة، وأحس بها قلبه المُلهَم.ومن خلال ذلك الإفهام أيضًا يأخذ الشُّعراء منزلتهم بين الناس، فينالون الإعجاب، وتسمو مكانتهم من خلال أبياتهم السَّائرة، التي تذيع صيتهم بين الأمم، بل وعلى مر الزمان أيضًا، وبعضهم من ينال ألقابًا من خلال الأحكام النقدية من خلال المنافرات الشِّعرية، أو المجالس الأدبية، أو حتى على أفواه الجمهور، الذي يتفاوت في درجة فهمه وثقافته، وربما في أوقات تركيزه، وأسلوب حياته، وذلك ما يصنع اختلافًا في الميول، وبالتالي اختلافًا وتناقضًا في النقد. ولضبط ذلك الاختلاف ذهب الشُّعراء لوضع معايير عامة يلتزم بها كل من الشَّاعر والنَّاقد، تلك التي تُقاس بها جودة الشِّعر، ويظهر بتركها ضعفه، وقد راعى النُّقاد أنْ تشتمل تلك المعايير على الأركان الأساسية، التي لا يقوم الشِّعر إلا بها. ومن هنا جاءت ضرورة دراسة تلك المعايير التي أُطلق عليها اسم "عمود الشِّعر".

المصادر والمراجع

(١) تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسَّان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩١م، ص١٠٢.

(٢) ابن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٢٤.

(٣) ابن قتيبة، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص٢٤.

(٤) نفسه/ ٢٤.

(٥) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي ، ط١، ١٩٩٣م،(١٨/١).

(٦) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، (١٢٤/٦).

(٧) نفسه/ ١٢٤.

(٨) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م، ص٥٣.

(٩) ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النَّجار، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م، ص٢١٦.

(١٠) الصَّولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده غرام، نظير الإسلام الهندي، قدَّم له: أحمد أمين، بيروت، دار الآفاق الجديدة ، ط٣، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٥٤. الحُصري، زهر الآداب، ص١٥٠. قَرَتْ: أخَذَت.

(١١) عبد الجبار المطلبي، الشُّعراء نقادا، القاهرة، عصمي للنشر والتَّوزيع، ط٢، ١٩٩٩م، ص١٥.

(١٢) دعبل الخزاعي، ديوانه، شرحه: حسن حمد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص ١٠٥.

(١٣) البحتري، ديوانه، ديوانه ، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، ص٢٥٩.

(١٤) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (٢٧/٥).

(١٥) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م، ص٥٩. مَعَاهِدُ: أراد الأطلال الدَّرسة.

(١٦) نفسه/ ٥٨. تَنِدُّ : تنفرد وتشرد ، المِررُ: جمع مِرَّة : وهي إحكام الفتل.

(١٧) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الأول)، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ١٩٦٦م. ص١٦٧.

(١٨) المعري، مُعجز أحمد، ص٢٢٣، ٢٢٤، المتنبي، ديوانه، تحقيق ودراسة: عبد المجيد جاد، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، ص٦١

(١٩) الحُصري، زهر الآداب وثمر الألباب، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م، ص٥٨.

(٢٠) ألفت الروبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١٣٧.

(٢١) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٧٣.

(٢٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م. ص٦٣.

(٢٣) بغداد بردادي، معيارية الجمال الشِّعري في النَّقد الأدبي، مجلة النَّقد الأدبي للدراسات الأدبية واللغوية، الجزائر، جامعة سيدي بلعباس، العدد٣، (٢٠١٤، ٢٠١٥) م، ص٨٠.

(٢٤) ابن عبد ربه، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد رضوان الدَّاية، بيروت، مؤسسة الرِّسالة، ط١، ١٢٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص١٧١.

(٢٥) السَّري الرفاء ، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٥٩.

(٢٦) البخاري، صحيح البخاري، مؤسسة زاد للنشر والتَّوزيع، ط٢٠١٢،١م،(٣/٩٥). القيرواني، زهر الآداب، ص٣٩.

(٢٧) المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص١٦٧.

البرسام: بالسُريانية ورم في الصدر يورث الهذيان. هُذَاءُ: الكلام غير المعقول، وفي بعض المصادر: هُرَاءُ: وهو المنطق الكثير، وقِيل الفاسد الذي لا نظام له.

(٢٨) أفلاطون، جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة: فؤاد زكريا، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م، ص٨.

(٢٩) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، السعودية، مطبعة المدني، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص٨.

(٣٠) نفسه/ ١٧.

(٣١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص١٦، ١٧.

(٣٢) القلقشندي، صُبح الأعشى، دار الكتب المصرية، ١٣٤٠هـ/ ١٩٢٢م،(١/٥٨).

(٣٣) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص١٢٥.

(٣٤) العسكري، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه: أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٦.

(٣٥) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة، تاريخ آداب لغة عربية، القاهرة، دار الهلال، ١٩١١م، (٦/١).

(٣٦) السَّري الرَّفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٠٠.

سحبان: أحد خطباء العرب، قُسٌّ: قس بن ساعدة أسقف نجران وقد اشتهر بفصاحته في الخطابة.

(٣٧) القلقشندي، صبحُ الأعشى، دار الكتب المصرية، ١٣٤٠هـ/ ١٩٢٢م، (٣٢٩/١٠).

(٣٨) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، مَكتبة غريب، ط٤، ١٩٦٩م، ص٥٣.

(٣٩) شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، القاهرة ، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص١٥١.

(٤٠) ألفت الرُّوبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١٣٧.

(٤١) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العبَّاسي الأول)، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ١٩٦٦م، ص٥.

(٤٢) جابر عصفور، الصورة الفنية(في التُراث النَّقدي والبلاغي عند العرب)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص٧٠.

(٤٣) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م،(٢٩/٤).

(٤٤) ألفت الرُّوبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١٣٧.

(٤٥) كروتشه، فلسفة الفن، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط١،٢٠٠٩م، ص١٥.

(٤٦) إحسان عبَّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري)، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، ص٣٧.

(٤٧) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٨٦.

(٤٨) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص٥٤.

(٤٩) محمود الحسيني المرسي، مفهوم الشِّعر، القاهرة، دارالمعارف، ١٩٨٣م، ص١٩.

(٥٠) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م ، ص٧٥.

(٥١) انظر: الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م، ص٤٠٤.

(٥٢) عمر بن طرية، جدلية الإبداع والتَّلقي(الشِّعر الجاهلي نموذجًا)، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد١٣، مارس٢٠١٢م، ص٢٣٥.

(٥٣) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٩٩٨م، (٧٣/١).

(٥٤) أُلفت الرُّوبي، الموقف من القص في تُراثنا النَّقدي،القاهرة، مركز البحوث والترجمة،١٩٩١م، ص٩٩.

(٥٥) نفسه/ ١٠٠.

(٥٦) عمر بن طرية، جدلية الإبداع والتَّلقي(الشِّعر الجاهلي نموذجًا)، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد١٣، مارس٢٠١٢م، ص٢٣٦.

(٥٧) نفسها /٢٣٦.

(٥٨) ابن سلاَّم الُجمحي، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠ﻫ/ ١٩٨٠م، ص٦٠.

(٥٩) نفسه /٥.

(٦٠) نفسه/ ٥.

الجهبذة: نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم.

ستوق: إذا كان من ثلاث طبقات يُردُّ ويطرح. المُفرغ: المُصمت.

(٦١) أبو العتاهية، ديوانه، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٤٠٦هـ/ ١٩٧٦م، ص١١.

(٦٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤ﻫ/ ٢٠٠٣م، ص١٤.

(٦٣) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣ﻫ، ص٣٥٩،٣٥٨.

زبج: أخذ الشيء بزأبجه وزأمجه: أي بجميعه إذا أخذه كلّه.

(٦٤) محمد المبارك، استقبال النَّص عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدِّراسات والنَّشر، ط١، ١٩٩٩م، ص٥٣.

(٦٥) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨ﻫ/ ١٩٩٨م، (٢٠٣/١).

(٦٦) نفسه،(٢٠٣/١).

(٦٧) ابن طباطبا، عيار الشعر، عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص٨.

(٦٨) نفسه/ ٨.

(٦٩) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة ، مكتبة الخانجي، السعودية، مطبعة المدني،١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص١٠٤.

(٧٠) المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٥،١٤.

(٧١) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٨٣.

(٧٢) مصطفى سويف، الأسس النَّفسية للإبداع الفني(في الشِّعر خاصة)، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٦م، ص(ل).

(٧٣) عبد الجبَّار المطلبي، الشُّعراء نقادًا، القاهرة، عصمي للنشر والتَّوزيع، ط٢، ١٩٩٩م، ص٤.

(٧٤) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص٤٠٦.

(٧٥) عز الدين إسماعيل، الأُسس الجمالية للنَّقد العربي، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م، ص٦٤.

(٧٦) عبد النَّاصر حسين، نظرية التَّلقي بين ياوس وآيزر،القاهرة، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢م، ص٢.

(٧٧) شوقي ضيف، النَّقد، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٥٤م، ص٤١.

(٧٨) نفسه/ ١٢.

(٧٩) محمد مندور، النَّقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر، ١٩٩٦م، ص١٧.

(٨٠) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة، دار المعارف، ط٦، ١٩٦٣م، ص٨٩.

(٨١) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العبَّاسي الأول)، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ١٩٦٦م، ص١٠٨.

(٨٢) البحتري، ديوانه، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (٩٥٤،٩٥٥/٢). أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص٥٠، ٥١.

(٨٣) ابن عبد ربه، ديوانه، تحقيق وشرح: محمد رضوان الدَّاية، بيروت، مؤسسة الرِّسالة، ط١، ١٢٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص١١٦. الجرامقة: قوم من العجم نزلوا بالموصل في أوائل الإسلام، ويريد الشاعر وصف المخاطبين بالعُجمة مجازًا لعدم تحركهم للشعر، ولا انبعاثهم للجود.

(٨٤) السَّري الرَّفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١٩٩٦،١م، ص٣١٣. عطَّاط: الأسد الشُّجاع، والجسيم الشديد. الأسفاط: ما يعبى فيه الطِّيب، وهو من أدوات النساء.

(٨٥) ابن الرُّومي، ديوانه، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية ، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م،(٣١٣/٢).

(٨٦) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٢٤/٤).

(٨٧) نفسه(٨/٤).

(٨٨) عبد الجبار المطلبي، الشُّعراء نقادًا،القاهرة، عصمي للنشر والتَّوزيع، ط٢، ١٩٩٩م، ص٨.

(٨٩) نفسه/ ١١.

(٩٠) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة ، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م ، (٢٠٤/١).

(٩١) ابن سلاَّم الجُمحي، طبقات فحول الشُّعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٧.

(٩٢) نفسه/ ص٧،٦.

(٩٣) طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٣٥٢هـ/ ١٩٣٣م، ص٣١،٣٠.

(٩٤) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٧٧/١).

(٩٥) المعري، معجز أحمد، تحقيق: عبد المجيد جاد، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٢م،(٢٩١/٣).

(٩٦) نفسه،(٢/ ٢٨٥).

(٩٧) السَّري الرَّفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص١٠٥.

(٩٨) مروان بن أبي حفصة، شِعره، جمع وتحقيق: حسين عطوان، دار المعارف، ١٩٧٣م. ، ص٣١.

الزَّوامل: جمع زاملة، وهو البعير يحمل عليه الرَّجل زاده ومتاعه، الأوساق: جمع وَسْق، وهو الحِمل. الغرائِر: جمع غِرارة وهي الجوالق.

(٩٩) السري الرفاء، ديوانه، ص٥.

نجائبه: نجيب الشِّعر : نفيسه، النَّجائب: مفردها النجيبة: وهي النَّاقة الكريمة.

(١٠٠) نفسه/ ص٥.

(١٠١) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م، (٥/١).

(١٠٢) نفسه/ ٤.

(١٠٣) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٢٢.

(١٠٤) محمد المبارك، استقبال النَّص عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية للدِّراسات والنَّشر، ط١، ١٩٩٩م، ص٧٦.

(١٠٥) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص١٣٧.

(١٠٦) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العبَّاسي الثَّاني)، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ١٩٩٨م، ص١٥٤.

(١٠٧) محمد المبارك، استقبال النَّص، ص٧٤.

(١٠٨) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٣٥.

(١٠٩) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص٤١٥.

(١١٠) طه حسين، من حديث الشِّعر والنَّثر، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص١٣٤.

(١١١) نفسه/١٣٤.

(١١٢) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، القاهرة، دار المعارف، ط٦، ١٩٦٣م، ص١١٥.

(١١٣) ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة: اغناطيوس كراتشقوفيسكى، بغداد، مكتبة المثنى، ط٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص٢.

(١١٤) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٣٨.

(١١٥) نفسه/ ص٣٨.

(١١٦) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤٠،١٣٩.

(١١٧) نفسه/ ١٤٢.

(١١٨) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٨٣/١).

(١١٩) نفسه/ ١٤٤.

(١٢٠) نفسه/ ١٤٤.

(١٢١) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م،(١٤٤/١).

(١٢٢) الجُرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٨،١٧.

كزٌّ: قبيح.

(١٢٣) نفسه/ ١٨.

(١٢٤) أُلفت الرُّوبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١٧٧.

(١٢٥) نفسه/ ١٧٧.

(١٢٦) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الثاني)، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ١٩٩٨م، ص١٥٠.

(١٢٧) نفسه/ ١٥١.

(١٢٨) محمد باقر الحسيني: " النَّقد الأدبي في العصر العباسي"، مجلة التُّراث الأدبي،العدد٣، ١٣٨٨هـ،ص٤٠.

(١٢٩) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص ١٥٩.

(١٣٠) فنسان جوف، القراءة، ترجمة: سعاد التريكي، مراجعة: جلال الغربي، محمود الهميسي، تونس، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٥م، ص١٧.

(١٣١) أحمد مطلوب، معجم النَّقد العربي القديم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م، ص٢.

(١٣٢) ابن فارس اللغوي، ذم الخطأ في الشِّعر، حقَّقه وقدم له: رمضان عبد التَّواب،القاهرة ، مكتبة الخانجي، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٣.

(١٣٣) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٠.

(١٣٤) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٨٦.

(١٣٥) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٨/٢).

(١٣٦) محمد زكي العشماوي، قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م، ص١٥١.

(١٣٧) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (٢٧٧/١).

(١٣٨) الجُرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م، ص١٧.

(١٣٩) طه حُسين، حديث الأربعاء، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م، (٧/٢).

(١٤٠) نفسه/ ٢١،٢٢.

(١٤١) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٣.

(١٤٢) نفسه/٥،٦.

خلوب: خدَّاعة. يقتدحه: اقتدح الأمر: دبره ونظر فيه. زناده: العود الأعلى الذي يُقتدح به النار.

(١٤٣) طه حُسين، حديث الأربعاء، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م، (٢٩/٢).

(١٤٤) طه حُسين، من حديث الشِّعر والنثر، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص ٨٨.

(١٤٥) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٢٤٢.

(١٤٦) طه حُسين، مع أبي العلاء في سجنه، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص١٢٩.

(١٤٧) الجُرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح:محمد أبوالفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٨،١٩.

(١٤٨) ابن قتيبة الدينوري، الشِّعر والشُّعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ص١٠،١١.

(١٤٩) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٢٤٠.

(١٥٠) نفسه/ ٢٨٢.

(١٥١) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الأول)، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ١٩٦٦م، ص٥.

(١٥٢) نفسه/ ص٦.

(١٥٣) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤٤.

(١٥٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ج٢، ص٤٦٦.

(١٥٥) السَّري الرفاء ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٥٤.

(١٥٦) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٠.

(١٥٧) الصَّولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده غرام، نظير الإسلام الهندي، قدَّم له: أحمد أمين، بيروت، دار الآفاق الجديدة ، ط٣، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٧٢.

(١٥٨) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، (٤٠٣/٢).

(١٥٩) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٢٧٢.

(١٦٠) محمد عبدو فلفل، فن التَّشكيل اللغوي، فن التشكيل اللغوي للشِّعر، الهيئة العامة السُّورية للكتاب، ٢٠١٣م، ص١٣.

(١٦١) شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص١١٣.

(١٦٢) أرسطوطاليس، فن الشِّعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م، ص٢٠٩.

(١٦٣) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٥٩.

(١٦٤) عمر بن طرية، جدلية الإبداع والتَّلقي(الشِّعر الجاهلي نموذجًا)، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد١٣، مارس٢٠١٢م، ص٢٣٨ .

(١٦٥) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص١١٤.

(١٦٦) مصطفى سويف، الأسس النَّفسية للإبداع الفني(في الشِّعر خاصة)، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٦م، ص١٤٢.

(١٦٧) عمر بن طرية، جدلية الإبداع والتَّلقي(الشِّعر الجاهلي نموذجًا)، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد١٣، مارس٢٠١٢م، ص٢٣٥.

(١٦٨) الجاحظ : " الحيوان"، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، (١/١٥٣).

(١٦٩) العسكري: " الصِّناعتين(الكتابة والشعر) "، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٢١.

(١٧٠) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، (١/٢٠٠). مُخشَلِبَا: المُخشَلِب كلمة نبطية الأصل، ليست عربية، وتعني خرز من حجارة البحر.

(١٧١) المعري، مُعجز أحمد، تحقيق ودراسة: عبد المجيد جاد، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣ه/ ١٩٩٢م، ص٣٢٩،٣٢٨.

(١٧٢) نفسه/٢٩١.

(١٧٣) نفسه/ ٣٢٩.

(١٧٤) السَّري الرفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٣٢. أعدى: جاوز ، مُصقَعُ : بليغ ، مُفلِقُ: مبدعُ.

(١٧٥) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢ه/ ١٩٩١م، ص٦.

(١٧٦) المعري، معجز أحمد، تحقيق ودراسة: عبد المجيد جاد، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣ه/ ١٩٩٢م، ص٢٩٩

(١٧٧) المعري، اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، بيروت، مكتبة الهلال، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٣٤٢ه/ ١٩٢٣م،(٢/٧٩).

(١٧٨) المعري، معجز أحمد، ص٢٩٩

(١٧٩) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨ه/١٩٩٨م، (١/٢٠٣).

(١٨٠) نفسه: ١/ ٢٠٣.

(١٨١) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص ٢٠٤.

(١٨٢) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١١.

(١٨٣) نفسه/ ٢٠.

(١٨٤) مراد حسن فطوم، التَّلقي في النَّقد العربي، دمشق، الهيئة العامة السُّورية للكتاب، ٢٠١٣م، ص٧٨.

(١٨٥) محمد المبارك، استقبال النَّص عند العرب، بيروت،المؤسسة العربية للدِّراسات والنَّشر، ط١، ١٩٩٩م، ص١٦.

(١٨٦) ألفت الروبي، نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص ١١٧.

(١٨٧) إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا و خِلان الوفا، بيروت، دار صادر للطباعة والنَّشر، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٣٨٦.

(١٨٨) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٢٧٥.

(١٨٩) نفسه/ ٢٠.

(١٩٠) نفسه/ ٢٧٥.

(١٩١) نفسه/ ٢٧٣.

(١٩٢) أرسطوطاليس، فن الشِّعر(مقالة من كتاب الشِّفا لابن سينا)، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م، ص١٣٦.

(١٩٣) البحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، ص٢٠٩.

(١٩٤) ألفت الرُّوبـي، نظريـة الشِّعر عنـد الفلاسفة المُسلمين(من الكنـدي حتـى ابـن رشـد)، بيـروت، دار التنـوير للطباعـة والنَّشـر، ط١، ١٩٨٣م، ص ١١٣، ١١٤.

(١٩٥) الفارابي، إحصاء العلوم، قدم له وشرحه: علي بو ملحم، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٦٦م، ص٤٣.

(١٩٦) نفسه/ ص٤٣.

(١٩٧) ألفت الرُّوبـي، نظريـة الشِّعر عنـد الفلاسفة المُسلمين(من الكنـدي حتـى ابـن رشـد)، بيـروت، دار التنـوير للطباعـة والنَّشـر، ط١، ١٩٨٣م، ص١١٣، ١١٤.

(١٩٨) محمـد مفتـاح، فـي سـيمياء الشِّـعر العربي(دراسـة نظريـة وتطبيقيـة)، الـدار البيضاء، دار الثَّقافة العربية، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص٤٩.

(١٩٩) إخـوان الصَّـفا، رسـائل إخـوان الصـفا و خِـلان الوفـا، بيـروت، دار صـادر للطباعة والنَّشر، ط٢، ٢٠٠٤م،(١/٣٧٨).

(٢٠٠) كروتشـة، المُجمِل فـي فلسفة الفن، ترجمـة وتقديم: سـامي الـدروبي، بيروت والدَّار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢٩.

(٢٠١) فنسان جوف، القراءة، ترجمة: سعاد التريكي، مراجعة: جلال الغربي، محمود الهميسي، تونس، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٥م، ص١٥١.

(٢٠٢) المرزوقـي، شرح ديوان الحماسة لأبـي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشـيخ، ووضـع فهارسـه العامـة: إبـراهيم شـمس الـدين، بيـروت، دار الكتـب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٢.

(٢٠٣) شـوقي ضـيف، فـي النقـد الأدبـي، القـاهرة، دار المعـارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص١١١.

(٢٠٤) االجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص٤٢٨.

(٢٠٥) جابر عصفور، قراءة في التُّراث النَّقدي، مؤسسة عيبال للدراسة والنشر، ط١،١٩٩١م، ص٦.

(٢٠٦) شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص٦٩،٧٠.

(٢٠٧) إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا و خِلان الوفا، بيروت، دار صادر للطباعة والنَّشر، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٣٩١.

(٢٠٨) التوحيدي، المُقابسات، تحقيق وشرح: حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٦٢م، ص٣٥٦.

(٢٠٩) البُحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، ص١٦١.

(٢١٠) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٧.

(٢١١) مصلح الصَّالح، الشَّامل(قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية)، دار عالم الكتب، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ص٥٣.

(٢١٢) السَّري الرَّفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٠٨.

(٢١٣) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية،القاهرة، دار الهلال، ١٩١١م، (٥٠/١).

(٢١٤) شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص١٤٩.

(٢١٥) أبو نواس، ديوانه، تحقيق: إيفالد فاغنر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، (٥٣٩/٢).

الفَدْمِ: العَيِيُّ عن الحُجة والكلام مع ثقل ورخاوة وقلة فهمٍ، والجمع فُدم.

وفي بعض المصادر: القُدْم:أي الزَّمان القديم، وأراد القدماء الذين كانوا في الزَّمن القديم.

(٢١٦) أرسطوطاليس، فنُّ الشِّعر(المقالة الملحقة من كتاب الشِّفا لابن سينا)، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م، ص١٦٢.

(٢١٧) نفسه/١٦٢.

(٢١٨) تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسَّان،القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م، ص١٣.

(٢١٩) أرسطوطاليس، فن الشعر(مقالة في قوانين صناعة الشِّعر للفارابي)، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م، ص١٥٥، ١٥٦.

(٢٢٠) أبو القاسم الشابي، الخيال الشِعري،القاهرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٣م، ص١٦.

(٢٢١) نفسه/١٢، ١٣.

(٢٢٢) مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفنِّي في النَّقد القديم،القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٦٣.

(٢٢٣) عباس محمود العقاد، اللغة الشَّاعرة، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م، ص٢٥.

(٢٢٤) إحسان عبَّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري)، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م، ص٢٠.

(٢٢٥) [ق: ١٨].

(٢٢٦) أرسطوطاليس، فن الشِّعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٣م، ص١٢.

(٢٢٧) نفسه/ (مقالة من كتاب الشِّفا لابن سينا)، ص١٦٢.

(٢٢٨) شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م، ص٤٩.

(٢٢٩) ألفت الرُّوبي، نظرية الشِّعرعند الفلاسفة المُسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م، ص١١٧.

(٢٣٠) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصُّورة الفنيَّة، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م، ص٣٩،٤٠.

(٢٣١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، (١٣٢/٣).

الفصل الثالث:

عمــــود الشِّــعر

الفصل الثالث

لقد كان النَّقد في القرن الأول للهجرة يتصدر لأشعار الشُّعراء، وأغراضهم، ومذاهبهم، وكان في كثير من الأحيان يتعرض لمنازلهم وطبقاتهم، التي يجب أنْ يُوضَعوا فيها، ومُنذ أواخر ذلك القرن "تشعَب النَّقد عند الأدباء، وتنوَّعت واختلفت فيه أوجُه الرَّأي، وضُروبُ الصِّياغة والأعاريض، ومرامي المعاني، ومذاهب الشُّعراء وفنونهم كل أولئك فطنوا إليه، وخاضوا فيه، وهذا العهد يُعدُّ امتدادًا للرُّوح التي رأيناها في الجَاهلية وما بعدها من حيثُ الاعتماد في النَّقد على السَّليقة والطَّبع، وعلى الذوق العربي الخالص... والذوق هو الغالب في النَّقد هذا الذوق صافٍ منسجم متمشٍ مع الحياة الاجتماعية؛ فالشِّعر كلامٌ وخيره أجوده، والشِّعر تصوير للحياة، وخيره ما أحسن هذا التَّصوير. كان النَّقد اجتماعيًا وكان فنيًّا خالصًا"[١].

وفي أوائل القرن الثَّاني للهجرة "ورث العرب شِعرًا صَحيحًا قوي العبارة واضحًا، جزل التراكيب متماسكًا، لا تزال فيه روح البداوة القديمة في المنهج والصِّياغة والخيال والمعنى"[٢]. وفي ذلك العصر ظهر بشَّار ومطيع وحمَّاد وخلف وأبو نواس "وتغير حظ الشُّعراء من الثَّقافة، وأصبح الشُّعراء جميعًا يأخذون منها بحظوظ مُختلفة، وكَلِفوا كَلفًا عظيمًا بالثَّقافات المُنتشرة، وقليل منهم عُني بغير الأدب كبشَّار، الذي لم يَكُنْ أديبًا فحسب، وإنَّما كان مُتكلِّمًا قبل أن يكون شاعرًا، ولكنهم كانوا يصنعون الشِّعر خاصة، يتخذونه مهنة ووسيلة إلى الشُّهرة والكَسْب، وأنْ يَجِدْ كُلُّ واحدٍ منهم لنفسهِ مَكانةً في الحياة الاجتماعية"[٣].

وبقوة الأدب يقوى النَّقد خاصة بعد أن تهيَّئت للعرب فُرصة الاستقرار في المُدن والأمصار، وبدءوا مرحلة الانفتاح الحضاري، وبتطوُّر الشِّعر تطوَّرت أذواق العرب، وقد أضاف لها العصر الإسلامي مِثاليةً رُوحيةً جديدةً، أكثر عُمقًا وتحليلاً ولكن "من الخطأ أنْ نظن أن العراقيين تركوا في هذا العصر نظرة تحليلية أو علمية، إنَّما هي أفكار عائمة كانت تَمرُّ بأذهان القوم، ولم تُخلِّف وراءها أثرًا ولا ظلاً؛ إذ لم تكن نتيجة الفحص والاختيار ولا وليدة التَّحليل والتجربة"(٤).

هذه هي الخلفية التاريخية لنمو عقل وفكر الأدب العربي، وتلك هي الظروف التي كانت تحيط بالعملية الإبداعية، وهيَّئت لظروف نقد جديد أكثر نُضجًا مما سبقه، لقد أثَّرت تلك الأزمات الطَّويلة على عقلية المُبدع والمُتلقِّي معًا، خاصة مع وجود طرف هام في تلك العلاقة وهو اللغة –لغة الشِّعر– والتي اعتبرها عُلماء اللغة أساسًا يُعتمد عليه في معرفة مُعجز القرآن، وبالتالي رفضوا التَّغيير، أو التَّجديد الذي جاء على يد شُعراء البديع، ولم يَقبلوا بوجود مذاهب مُتعددة في الشِّعر "ويظلُّ اللغويون ينظرون إلى الشِّعر القديم، وهو المادة الأساسية للدَّرس عندهم على أنَّه "ديوان العرب الذي حُفِظَت به الأنساب، وعُرِفَت عن طريقه المآثر ومنه قُعِّدت اللغة، وهو حُجَّتهم فيما أُشكِل من غريب القرآن أو مُختلِف الحديث"(٥). ولذلك اعتبر طه حُسين أن السَّعي وراء فكرة نصرة الدين جعل الأديب يتأخر إلى الوراء يقول: "قد كانت الحضارة المادية تدفع العرب إلى الأمام، وكانت حياة الدَّين تجذبهم إلى الوراء، وكان عقل العرب بطبيعة الحال موضوع الجهاد بين هذين المُؤثرَين المُختلِفين، فكان يتقدم سريعًا إلى حيثُ لا يكون تقدُّمُه مصدر شَرٍّ على الدِّين أو لُغة الدِّين، وكان يُبطئ في حَركته حين يكون التقدُّم خطرًا على هذا أو ذاك"(٦).

وقد اتَّفقت ثورة بعض اللغويين والنُّقاد ضِدَّ مذهب التَّجديد مُنذ بدايته على يد المولِّدين في العصر الأموي، **يقول ابن ميَّادة:**

فَجَرْنَا ينابيعَ الكلامِ وبَحْرَه	**فأصبح فيه ذُو الرِّوايَة يَسْبَحُ**
وما الشِّعرُ إلا شِعرُ قيسٍ وخِندفٍ	**وشِعرُ سواهُم كُلفةٌ وتملُّحُ[٧].**

وأجابه عقال بقوله:

ألا أبْلِغِ الرَّمَّاحَ نَقْضَ مَقَالَةٍ	**بها خَطِلَ الرَّماحُ أو كَانَ يَمزحُ**
لئن كان في قيسٍ وخِنْدَفٍ ألسُنٌ	**طِوَالٌ وشِعرٌ سَائرٌ ليسَ يُقدَحُ**
لقد خَرق الحيُّ اليَمانُون قَبْلَهُمْ	**بُحُورَ الكَلام تُسْتَقَى وهي تَطْفَحُ**
وهم علَّموا مَن بَعْدَهُم فَتَعَلَّمُوا	**وهم أعربوا هذا الكلامَ وأوضحوا**
فللسَّابقين الفَضْلُ لا يَجْحَدُونَهُ	**وليس لمَخْلُوقٍ عَليهم تبجُّحُ[٨].**

وقد أسهب اللغويون والأدباء طُوال القرن الثَّالث للهجرة في محاولاتٍ جادة للتعرُّف على مواطن الجمال والبلاغة العربية "حتى إذا ظهر مُسلمٌ بن الوليد اتَّخذ ما اكتشفه الأدباءُ من مُحسناتٍ مَذهبًا، وأطلق عليه لأول مرة اسم البَّديع،وكان يَشمل وجوه حُسن بيانه وبديعه"[٩]. وهذا ما يُبين دور العلم في نُمُوِّ العَقل الأدبي،فاعتماد مسلم بن الوليد على نتاج فِكر اللغويين أثمر فِكرًا مُختلِفًا، وإبداعًا جديدًا في تلك الصِّناعة العَريقة "وقد مَضى الشُّعراء في القَرن الثَّالث يقفون في صَفين مُتقابلين، منهم من يفهم الشِّعر على أنَّه تصنيعٌ و زُخرُفٌ وتَنميقٌ مثل أبي تمام وابن المُعتز، ومنهم من لا يَبعد في فهمه كلَّ هذا البُعد، مثال البُحتري وابن الرُّومي"[١٠].

تعود هنا فكرة العقلية العربية التي تميل إلى القديم، وتسير خلف التَّيار الجَمعي، وما يختاره من فكرٍ مبني على المعروف والمعتاد، **يقول شوقي**

ضـيف: "قـد كـان الـذَّوق العـام يميـلُ إلـى المُحافظـة أكثـر ممـا يميـل إلـى التَّجديد"[١١].

ويُشير شوقي ضيف إلى قضية في منتهى الخُطورة يقول: "إن إيجاد الحواجز والفوارق المُطْلَقة بين المذاهب الفنيَّة أمرٌ عسيرٌ؛ إذ ما تزال تتداخل وتتشابك على هيئات مُختلفة، وهذا شيء طبعي، فإنَّ الشُّعراء حينئذٍ كانوا يلتقون كثيرًا في مجالس الخلفاء والوزراء والنوادي الأدبية العامة، وكانوا دائمًا يعلِّقون على ما يسمعون من شِعرٍ باستحساناتهم، وبذلك تبادلوا التأثُّر بعضهم ببعض"[١٢].

ذلك التَّشابك بين المذاهب الفنية، بالإضافة إلى وجود التَّيار المُحافظ، الذي يرفض الإسراف في البديع، هما سببا لجوء النُّقاد لفكرة تَشكيل حدود للشِّعر، ومقاييس تكون تحت اسم عمود الشِّعر، ذلك المُصطلح الذي لم يأتِ صدفةً، إنما هو من المُصطلحات المتداولة على ألسنة الناس في ذلك الوقت "ومن عيب النَّقد العربي أنَّه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها في عصرنا الحديث، ولذلك كنا نجد دائمًا عند أصحابه خلطًا في فهم المذاهب والاتجاهات الفنية، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه جديد"[١٣]. يرى شوقي ضيف أن ذلك الرَّفض للجديد كان وراء عدم التَّجديد الواسع في الشِّعر العربي، وذهب النُّقاد إلى مناقشة شُعراء البديع في ظاهر العمل لا في باطنه، ذلك الظَّاهر هو بعينه الذي دعاهم إلى وضع معيار للإبداع يتشكل الشِّعر بداخله ومن خلاله على هواهم النَّقدي.

المبحث الأول:

مُصطلح عمود الشّعِر: (نشأته وتطوره)

إنَّ معرفة قواعد الإبداع أمرٌ منطقي لذهن العرب؛ فقد كان الشِّعر عندهم علمًا متكاملاً، ولابدَّ للعِلم من أركان يلتزم بها المُتعلِّم وإلا سيتحول الفن إلى فوضى إبداعية، فكان من الطَّبعي فهم الشُّعراء لقواعد يجب الالتزام بها عند نسج القصيدة، وإنَّ الإخلال بتلك القواعد يُمثِّلُ نَقصًا أو عَيبًا في إبداعهم، فالفكرة نشأت بنشأة الشِّعر ونقده، وإن كان مصطلح "عمود الشِّعر" الذي تحدَّث عنه النقاد، قد جاء مُتأخرًا – طِبقًا لما ذكرته الكتب النَّقدية– وقد اكتملت صُورته على يد المرزوقي في شرحه للحماسة.

لقد كان عمود الشِّعر يعني الالتزام بالأركان التي من دونها يسقط الشِّعر كسقوط عمود الخيمة، و"العمود" بالنسبة للشُّعراء كان يعني فهم قواعد الإجادة في صِناعة الشِّعر، وكذلك أسباب ضعف الشِّعر ورداءته، أما بالنِّسبة للنُّقاد فقد كان العمود هو معيار الحكم على القصيد بشكل عام، والذي يُعدُّ مرجعًا للنُّقاد وقت اختلافهم في الرَّأي حول شِعر شاعر، أو قصيدة معيَّنة دون النَّظر لصاحبها، أو التَّحيُّز له.

- **العمود لغةً يُقصَد به: "عمود البيت:** وهو الخشبة القائمة في وسط الخباء، والجمع: أعمِدَةٌ وعُمُد، **وعمود الأمر:** قِوامه الذي لا يستقيم إلا به"[١٤].
- **أما في الاصطلاح فيُقصد به:** "طريقة العرب في نَظم الشِّعر، لا ما أحدثه المُولِّدون والمُتأخرون"[١٥]. أو هي القواعد الكلاسيكية للشِّعر العربي، التي يجب على الشَّاعر أن يأخذ بها، فيُحكم له أو عليه بمقتضاها.

والعمود في وسط البيت أو الخيمة يُعدُّ شيئًا أساسيًّا؛ فإن اهتزَّ اضطرب البيت كلُّه من جهة خزائنه الفنية لا من جهة وزنه العروضي، وإنْ أُزيلَ هبط

السَّقف على الأرض، وألغز معنى البيت وجودًا أو تكوينًا، وإن تغيَّر موضعه زالت فكرة التَّوازن بين شطري البيت من جهة ثِقل السَّقف على العمود الحامل، فثقل بعضه وخفَّ بعضه، فكان العمود عائق الميزان في توكيد نظرية الوسطية والاعتدال عند العرب. وقد أطلق العرب ذلك الاسم بالتَّحديد –عمود الشِّعر– لأنَّهم يقصدون التَّعمق داخل القصيدة، وليس الشَّكل الخارجي فقط؛ فعمود الخيمة وأساس وجودها يكون من الدَّاخل لا من الخارج، عِلمًا بمعرفة العرب لأهمية وجود الجِدار الخارجي للخيمة.

وقد يبدو أن هناك اختلافًا بين المعنى اللغوي والاصطلاحي – لعمود الشِّعر في ظاهر الأمر، إلا أن نظرةً متأملة للمعنيين ستوضِّح اعتماد أحدهما على الآخر؛ فالمعنى الاصطلاحي جاء مستوحيًا من المعنى اللغوي؛ فكما أن الخشبة في بيت الشِّعر هي الأساس الذي يقوم عليه ذلك البيت، فإنَّ أصول الشِّعر العربي وعناصره هى التي لا يقوم نظم الشِّعر الجيِّد إلا عليها. لقد وعى العرب مُنذُ الجاهلية أهمية وجود نموذج يتمثله الشَّاعر حينما يعزف على قيثارة إبداعه، ومن هُنا جاءت أهمية الدُّربة عند العرب. فلا يستطيع إنسان أنْ يكون شاعرًا إلا بعد المرور بمرحلة الحِفظ والرِّواية، مما يعني فكرة القِياس، الذي عمد العرب أن يكون فِطريًا من خلال التزام الحِفظ؛ لأن القريحة تنسجُ على منوال ما تحفظ؛ فهي ليست سوى مرآة عاكسة لفكر الشَّاعر وثقافته ولغته وبيئته، ولاشك أنَّ وجود المرآة في حدِّ ذاته يعني وجود الموهبة، وهو أمرٌ متروكٌ للواهب سبحانه، أما ما تعكسه هذه المرآة فإنَّ ذلك يعتمد على قدرة الشَّخص الموهوب نفسه، ومن هُنا جاءت أهمية الحِفظ التي تُضئ للشَّاعر طريق السَّابقين في منهجهم وأسلوبهم ومعانيهم، وكل ما يتعلق بمفردات تلك الصِّناعة الفنية، وهو ما يعمل بدوره على صقل موهبتهم وتنميتها.

كانت العرب تهتم باختيار الفحول من الشُّعراء للتَّعلم على أيديهم والحفظ لأشعارهم؛ وذلك لتفادي أخطاء الصِّناعة، وترك مساحة جديدة لإبداع الجيل الجديد من خلال استيعاب الجيّد والمتميّز من القديم. ولذلك نفى المعنى الاصطلاحي للعمود فكرة جعل أشعار المُحدثين كميزان للشِّعر العربي "فلقد عرفنا المثل الأعلى للشِّعر عند القُدماء: "كلامٌ يجري على السَّليقة والفِطرة، ومعانٍ توحي بها إليهم حياتُهم، أهم خصائصها السُّهولة والوضوح، وعبارات قوية رصينة جزلة لا يُقصد بها إلا إبراز المعنى وتحديده، فأما المثل الأعلى للشِّعر عند المُحدثين فكان شيئًا آخر؛ فقد أرادوا أن يكتبوا شِعرًا جميلاً، وفهموا من جمال الشِّعر غير ما فهمه القُدماء، فالجمال القديم هو الفِطرة، والقوة والإبانة والوضوح، وإرسال الكلام إرسالاً كما يُوحي الطَّبع، أما المُحدثون فقد اعتقد كثيرٌ منهم أن المعاني قد نضبت، وأن لا مِلكيَّة فيها ولا فضل، وأنَّ أهمَّ شيءٍ في الشِّعر هو الصِّياغة"[١٦]. ولذلك رفض اللغويون والنُّقاد أنْ يعتبروا شعر المُحدثين مِقياسًا ونموذجًا ينسجون على منواله، فجاءت من هُنا ضرورة الالتزام بأشعار القدماء.

لم يكن مصطلح " العمود" جديدًا في ذلك الوقت، فقبل استخدام النُّقاد له، قد أُسنِد إسنادًا مجازيًا لبعض المفهومات كالصَّلاة، والجمال، والخطابة، فقد جاء في الحديث الشَّريف قول النبي – ﷺ – : "الصَّلاةُ عِمادُ الدِّين" أو عَمودُ الدِّين، وقد جاء في كتاب عيون الأخبار: "قالت امرأة خالد بن صفوان له يومًا: ما أجملك! قال: ما تقولين ذاك وما لي عمود الجمال، ولا عليَّ رداؤه ولا بُرنسه ! قالت: ما عمود الجمال وما رداؤه وما برنسه؟ قال: أما عمود الجمال فطول القَوام"[١٧].

ومِثل هذا الإسناد المجازي استخدمه الجاحظُ في كتابه البيان والتَّبيين عن ضرورة إيجاد عمود للخطابة فقال: "أخبرني محمد بن عباد بن كاسب قال: سمعت أبا داوود بن جرير يقول رأس الخطابة الطَّبع، وعمُودها الدُّربة وجناحاها رواية الكلام، وحَلْيُهَا الإعراب"[١٨]. وهناك بعض العبارات التي وردت على لسان الجاحظ واستخدم فيها هذا المصطلح -العمود- يقول: "وكل شيء للعرب فإنَّما هو بديهة وارتجال، وكأنَّه إلهامٌ، وليست هناك معاناةٌ ولا مُكابدةٌ .. وإنَّما هو أنْ يَصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رَجَزِ يوم الخِصام .. فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جُمْلة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً"[١٩].

كان الآمدي هو ثاني النُّقاد الذين تحدثوا عن عمود الشِّعر بعد الجاحظ، وبمنطق التأثير والتَّأثُّر كان طبعيًا أنْ يتأثَّر الآمدي بفكر الجاحظ وغيره من النُّقاد السَّابقين والمعاصرين له؛ فالعلم لا يأتي فجأةً، وإنَّما يَستضيء كل إنسان بالذين سبقوه في سَبر أغوار الطَّريق الذي يسلكه هو، ومن هُنا تأتي فكرة مَراحل النُّضج التي يَمُرُّ بها الفكر الإنساني، فكل جيل جديد يستوعب القديم ويضيف له، فيتطورالفكر وينضج. فسواء جاء مصطلح "عمود الشِّعر" أولاً على لسان البُحتري، أو على لسان الجاحظ، المهم أنَّه انتقل على لسان من آمنوا به ثمَّ شاع في الأوساط الأدبية؛ وقد صرَّح الآمدي بلفظ "عمود الشِّعر" أكثر من مرة بوصفه شيئًا معروفًا ومتداولاً بين الناس، ثم بعد ذلك نصَّ صراحةً على أن البُحتري: "كان أعرابي الشِّعر مطبوعًا، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشِّعر المعروف"[٢٠]. وقال عنه في موضع آخر: "وحصل للبحتري أنَّه ما فارق عمود الشِّعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيرًا في شِعره من الاستعارة والتجنيس والمُطابقة"[٢١]. ويجب الإشارة إلى أنَّ عمود الشِّعر كان المقصود به

التفريق بين مذهب القُدماء، ومذهب المُحدثين في الشِّعر، وكان يَصُبُّ في نصرة المذهب القديم.

جاء بعد ذلك الجرجاني، وهو تلميذ الآمدي، وقد تناول موضوع عمود الشِّعر في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه أثناء حديثه عن العناصر، التي تستخدمها العرب في المُفاضلة بين الشُّعراء، هذه العناصر هي الأسس التي يقوم عليها عمود الشِّعر، يقول القاضي الجرجاني: "وكانت العرب إنَّما تُفاضل بين الشُّعراء في الجودة والحُسن، بشرف المعنى وصِحَّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسلم السَّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته.. ولم تكن تعبأ بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشِّعر، ونظام القريض"[٢٢]. وقد التقى الجرجاني مع الآمدي في إيثاره للشِّعر المطبوع، وفي تفضيله لما كان سهل المتناول قريب المأخذ، وقد نظر الآمدي إلى قضية المعاني نظرة أوسع وأرحب من نظرة الآمدي، التي كانت رافضة للمعاني المولَّدة رفضًا تامًا، أما الجُرجاني فقد قبلها بشرط أن تكون شريفةً صحيحةً.

وهكذا بدأت قضية عمود الشِّعر في التَّطور، حتى وصلت لشكلها النَّاضج تمامًا عند المرزوقي، حينما تحدَّث عن تلك القضية في شكل نظرية متكاملة الأركان، وذلك في مقدمة شرحه للحماسة فقال: "الواجب أن يُتبين ما هو عمود الشِّعر المعروف عند العرب؛ ليميز تليد الصَّنعة من الطَّريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعرَف مواطئ أقدام المُختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المُزيفين على ما زيفوه، ويُعلَمَ أيضًا الفرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتِيِّ السَّمْج على الأبيِّ الصَّعب"[٢٣]. فوسَّع من دائرة الفوائد، التي تنتج من معرفة عمود الشِّعر والالتزام به خاصةً عند النُّقاد؛ فمعرفة عمود الشِّعر أمرٌ لازم لكل من الشَّاعر والنَّاقد، والنَّاقد إنسان قد يدركه

الهوى أحيانًا فيجافيه الصَّواب في النَّقد، ولن تأتى الموضوعية – في الحُكم– إلا بوجود ميزان أو معيار أو عمود يستطيع الجميع الاحتكام إليه حينما يريدون مراجعة قواعد الإجادة وبالتَّالي منطق الحُكم عليها.

وقد جعل المرزوقي عمود الشِّعر في سبعة أبوابٍ هي: "شرف المعنى وصحَّتِه، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف –ومن اجتماع هذه الأسباب الثَّلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات– والمُقاربة في التَّشبيه، والتحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومُشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[٢٤]. وقد جعل المرزوقي لكلِّ بابٍ منها معياره الذي يُقاس به، فجعل للمعيار مِعيارًا، وهو ما يوضِّح مدى دِقَّة المرزوقي، ونُضج فِكره النَّقدي، الذي جاء شاملاً لما سبق ومُفصِّلاً ومُوضِّحًا تلك الآراء النَّقدية الجُزئية، التي كان يُطلقها كل من الشُّعراء والنُّقاد.

وهذه الأبواب عند المرزوقي هي عمود الشِّعر عند العرب وتأتي أهميتها في: "إنَّ من لزمها بحقِّها وبني شِعره عليها، فهو عندهم المُفلِق المُعظَّم، والمُحسِن المُقدَّم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهميته منها يكون نصيبه من التَّقدُّم والإحسان، وهذا إجماعٌ مأخوذٌ به ومتَّبعٌ نهجه حتى الآن"[٢٥]. فالعمود هُنا معيار للنقد بجانب كونه معيارًا فنيًّا يلتزم به الشُّعراء أثناء صياغتهم للقصائد.

إنَّ الالتزام بعمود الشِّعر قد تعدَّدت درجاته عند المرزوقي يقول: "واعلم أنَّ لهذه الخصال وسائط وأطرافًا فيها ظهر صدق الواصف، وغلوُّ الغالي، واقتصاد المقتصد، وقد اقْتَفَرَها اختيارُ النَّاقدين"[٢٦].

المبحث الثَّاني:

قَضَايا عَمُود الشّعِر

ارتبط ظهور مُصطلح "عمود الشِّعر" بثلاث قضايا نقدية هامة كثر الجدل حولها بين الشُّعراء والنُّقاد، تُعتبر تلك القضايا بمثابة التَّحديات التي تطوَّر على إثرها مذهب البديع وهي: نفاد المعاني، اللفظ والمعنى، السَّرقات الشِّعرية.

أولاً: نفاد المعاني:

هناك واقع لا يمكن للشُّعراء أو النُّقاد إنكاره: إنَّ لغة الشِّعر واحدة، وقوالبها واحدة لا تتغير، وهو ما ذهب إليه الكثير من الشُّعراء والنُّقاد مُنذ العصر الجاهلي، وبناء على ذلك فقد آمنوا بأنَّ اللغة قد نفدت على يد القُدماء، فلم يَبْقَ منها شيءٌ للمُحدثين، **قال عنترة :**

هل غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِن مُتردَّمِ أم هل عَرفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ(٢٧).

وقال كعب ابن زهير:

مَا أرانَا نَقُولُ إلا رَجيعًا و مُعادًا مِن قَوْلِنَا مَكْرُورَا(٢٨).

ونلمح هذه الفكرة عند الفرزدق أيضًا حين أتاه رجل قد صَنع شعرًا فقال له: "إني قلت شعرًا فانظره، وأنشد الرَّجلُ شِعره والفرزدق يستمعُ إليه، حتى إذا فرغ قال له: إنَّ الشِّعر كان جملاً بازلاً عظيمًا فنُحِر، فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسَه، وعمرو بن كلثوم سنامَه، وزهير كاهلَه، والأعشى والنابغة فخذَيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يَبْقَ إلا الذِّراع والبطن فتوزعناه بيننا"(٢٩). واتَّفق بعضُ النُّقاد على نفاد المعاني، والجاحظ مثلاً قد نقل شيوع هذه الفكرة بين النَّاس بقوله: "وقالوا لم يَدَعْ الأول للآخر معنًا شريفًا، ولا لفظًا بهيًّا إلا أخذه"(٣٠).

أما الجُرجاني فيرى أن القُدماء قد سبقوا لكل شيء يقول: "فمتى أنصَفْتَ علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب إلى المعذرة وأبعد من المَذَمَّة؛ لأنَّ من تقدَّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على مُعظمها، وإنَّما يحصل على بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانةً بها، أو لبُعد مطلبها واعتياص مَرامها، وتعذُّر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدُنا نفسَه وأعمل فكرَه، وأتعب خاطرَه وذهنَه في تحصيل معنى نظنه غريبًا مبتدعًا، ونَظَمَ بيتًا يحسبُه فردًا مُخترعًا، ثم تَصَفَّحَ عنه الدَّواوين لم يُخطئْه أن يجده بعينه، أو يَجِدَ له مثالاً من حسنه"(٣١).

ويتَّخذُ الجرجاني هذه الفكرة وسيلةً للدفاع عن المُحدثين، والنَّظر في شعرهم نظرة إنصاف، ومن ثم يتخذ لهم الأعذار في كثير من أخطائهم؛ فهم قد جاءوا بعد ما جفَّ نبع الشِّعر مما يجعلهم في حيرة إبداعية يقول: "ولو أنصف أصحابُنا هؤلاء لوجِدَ يسيرُهم أحقُّ بالاستكثار، وصغيرُهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدهم يقف محصورًا بين لفظٍ قدُ ضيّق مجالُه، وحُذِفَ أكثرُه، وقل عدده، وحُظِرَ مُعْظَمُه ومعانٍ قد أُخذ عفوها، وسُبق إلى جيِّدها، فأفكاره تنبثُّ في كل وجه، وخواطرُه تستفتح كل باب، فإنْ وافق بعضَ ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قوم فلان. ولعل ذلك البيت لم يَقْرَع سمعَه، ولا مرَّ بخلَده، كأن التواردَ عندهم ممتنع، واتفاقَ الهواجس غيرُ ممكن، وإنْ افترع معنًا بِكْرًا أو افتتح طريقًا مُبهمًا، لم يَرضَ منهم إلا بأعذب لفظٍ وأقربِه من القلب، وألذِّه في السَّمع، فإنْ دعاه حُبُّ الإغرابِ، وشهوة التنوُّق إلى تزيين شِعره وتحسين كلامِه، فوشَّحه بشيء من البديع، وحلاَّه ببعض الاستعارة قيل: هذا ظاهرُ التكلُّف، بَيِّنُ التعسُّف، ناشِفُ الماء قليل الرَّوْنق، وإنْ قال ما سَمحت به النَّفس ورضي به الهاجِسُ قيل: لفظٌ فارغٌ،

وكـلامٌ غسـيلٌ؛ فإحسـانه يُتـأوَّل، وعيوبـه تُتمَحَّـلُ، وزَلتُـه تُتَضَـاعف وعُـذره يُكذَّبُ"[٣٢].

إذن فالشُّعراء في مِحنة كبيرة، يقول ابن طباطبا: "والمِحنة على شُعراء زمننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظٍ فصيح، وحيلةٍ لطيفة، وخلابةً ساحرة، فإنْ أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يُتلقَ بالقبول، وكان كالمُطرح المملول"[٣٣]. وقد اختلف بعض الشُّعراء والنُّقاد مع ذلك الرأي القائل بنفاد المعاني، يقول ابن جني: "والمولِّدون يُستشهد بهم في المعاني، كما يُستشهد بالقُدماء في الألفاظ"[٣٤]. فهو يرى أن معاني المُتأخرين تمتلك غزارة وتنوعًا وعمقًا أكثر من المعاني عند القدماء؛ فهي سطحية بسيطة.

أما ابن رشيق فيرى أن المعاني تتَّسع باتساع الناس؛ فلكلِّ فترة زمنية معانٍ جديدة تميِّزها يقول: "والذي ذكره أبو الفتح صحيحٌ بيِّن؛ لأن المعاني إنَّما اتسعت باتساع النَّاس في الدنيا وانتشار العرب في أقطار الأرض"[٣٥]. وإذا كانت لُغَةُ الشِّعر قد بدأت عند الشُّعراء القُدامى، لكنْ لازال في يد المُحدثين القدرة على ترتيب الكلمات في أوزان معينة، وبالتالي تكوين معاني جديدة لم تخطر على بال السَّابقين، يقول ابن رشيق: "وإذا تأمَّلت هذا تبين لك ما في أشعار الصَّدر الأول الإسلاميين من الزيادت على معاني القُدماء والمُخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق، وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في النُّدرة القليلة ثم بشَّار وأصحابه فزادوا معاني ما مرَّت قط بخاطر جاهلي ولا مُخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبدًا تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضًا"[٣٦].

أما الشُّعراء فقد كان فريق قليل منهم، يؤمن بتجدُّد المعاني وعلى رأسهم أبو تمام، الذي اعتنق فكرة تجدد اللغة لتوليد معانٍ جديدة، وهذا الأمر يحتاج لعقلٍ واسعِ الثَّقافة عميق الفلسفة يتَّكئُ على قاعدةٍ علميةٍ كبيرةٍ، وذهنيةٍ معقدةٍ حتى يصلُ لذلك الأمر.

والعرب لم تكن تتمتع جميعها بتلك العقلية الثَّقافية الواسعة ذلك؛ لأن الفكر العربي كان لا يزال في مرحلة النُّمو، وإنَّ وجود بعض العلماء بينهم لا يعني أنَّ جميعَهم علماء مفكرون بنفس اتساع الأفق العقلي العلمي، يقول أبو تمام:

يقولُ مَن تَقرَعُ أسماعَه كم تَرَكَ الأولُ للآخِرِ[٣٧].

ويقول أيضًا :

فلو كان يَفْنَى الشِّعرُ أفنَاهُ مَا قَرَتْ حِياضُك مِنهُ في العُصُور الذَّواهِبِ

ولكنَّه صَوْبُ العُقُول إذا انْجَلَتْ سَحائبٌ منه أُعقِبَتْ بِسَحَائِبِ[٣٨]

فالمعاني عند أبي تمام لا تنقص، كيف وهي من فيض العقول القادرة على أن تبتكر الجديد؟ وبالفعل فإن أبا تمام قد ابتكر كثيرا من المعاني ووظَّفها في شعره، كما اشتهر بأنه من أصحاب البديع المهتمين بالغوص في المعاني، والإغراب، قال عنه الجرجاني: "إنَّه قِبلةُ أهل المعاني"[٣٩]. وأشار أيضًا الصَّولي إلى ابتكاره للمعاني، يقول: "وليس لأحد من الشُّعراء يعمل المعاني، ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى ما أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه وتمَمَّ معناهُ فكان أحسن به"[٤٠]. وبذلك أصبح يتزعم مذهب البديع، الذي تعلَّمه على يد أستاذه مُسلم بن الوليد، ولكنه أسرف فيه – في رأي بعض النُّقاد – وهذا لا يعني أن أبا تمام قد خرج على الإطار التقليدي للقصيدة ، وإنما أراد أن يُبعِد نفسَه عن شُبهة السَّرقات، ويقول للناس أنه يبتكر

المعاني، ولا يأخذها من أحد. **ويبدو أن تلك الصِّراعات الفكرية قد استمرت لوقت ظهور أبي العلاء المعري فنراه يقول:**

وإنِّي وإنْ كُنْتُ الأخيَرَ زمَانُهُ لآتٍ بمَا لمْ تَستَطِعْهُ الأوائِلُ[٤١].

لقد أثرت تلك الأفكار على الشُّعراء والنُّقاد فجعلت من آمنوا منهم بفكرة نفاد المعاني يميلون إلى الصِّياغة الشَّكلية، أما من آمن منهم بفكرة اتِّساع المعاني في كل زمان فقد مال إلى البديع.

كان أبو تمام يُخاطب العقل العربي من برجٍ علمي فلسفي يصعب على العامة التَّطلع إليه، والتعمق في فهمه؛ فتكوين اللغة القوية المُعبِّرة، التي يفهمها المُتَلقِّي أمرٌ معقدٌ داخل العقل البشري، يقول ستيفن بينكر: "وليست الغلبة في علاقاتنا الاجتماعية للقوى بل للمتفوق لغويًا.. ولا يمكن أنْ تكونَ اللغة رصيدًا من الاستجابات؛ فلا بد إذن أنْ يحوي العقل وصفة أو برنامجًا يمكنه أنْ يبني عددًا غير متناهٍ من الجمل مُستخدِمًا قائمة محدودة من الكلمات، ويمكن أنْ يسمى هذا البرنامج نحوًا عقليًا"[٤٢]. إذن فحفظ اللغة أمرٌ يسهل بكثير عن إنتاج لغة جديدة؛ لأنَّ في الأمر ثمة تعقيد فطري، يحتاج لعقلية علمية واسعة الثقافة، وبالتالي تكون عقلية مبدعة ومفكرة.

يرى طه حسين أنَّ لغة الشِّعر قد تجمدت بسبب تجمد الفكر العربي نتيجة ضعف الانفتاح الثقافي يقول: "ولكن هناك سببًا نعتقد أنَّه هو السبب الأساسي الذي حال بين الشِّعر العربي وما كان منتَظرًا له من التَّجدد، هذا السبب هو أنَّ الأمة العربية لم تعرف من آداب الأمم الأخرى شيئًا يُذكر، ولم تخالط هذه الأمم الأجنبية من الوجهة الأدبية والعقلية إلا مخالطةً ضيقة جدًا، فلم تعرف من آثارها إلا شيئًا من العلم والفلسفة، ونتفًا من الحِكَم والأمثال؛ فجهلت الأمة العربية جهلاً تاماً أو جهلاً يوشك أن يكون تاماً، ولم تكن تأخذ عن الفُرس إلا الحضارة المادية، وروايات مُشوَّهة من الحِكَم والأمثال وسياسة

الملوك، ولم تكد تعلم من أمر الهند إلا شيئًا من النُّجوم وقليلاً من المواعظ والوصايا"[٤٣].

وإذا كانت الأمة العربية بكاملها قد قَصَّرت في عملية الانفتاح الثقافي على الحضارات الأخرى، فإنَّ ذلك لم يمنع الاجتهاد الفردي متمثلاً في جهود بعض الأفراد في تكوين مخزون ثقافي ومعرفي أوسع وأعمق من المتاح للعامة، وبالتالي ظهرت مجموعة الشُّعراء العلماء الذين تبحَّروا في العلوم للدرجة التي ساعدتهم في تأليف الكُتُب واتخاذ اتجاه فكري خاص، والتوجه نحو إبداع جديد مختلف، وكان أبو تمام من هؤلاء الشُّعراء المُثقفين فقد كانت فلسفته في الشِّعر مسار جدل النُّقاد والشُّعراء، ليس لأنَّه لا يجيد الشِّعر؛ بل لأنه يُحسن حوكه ونظمه، ولكن بطريقة جديدة تميل إلى العمق الفكري، الذي اعتبرته العامة غموضًا في الشِّعر، وإلى توليد المعاني وهو ما اعتُبر تكلفًا.

"والحق إن شِعر أبي تمام شِعر شخص مثقف ثقافة واسعة، مازال يتسرب منها ظلالٌ من الغموض، ولكنها ظلالٌ زاهية؛ إذ كان أبو تمام يُخرج ما فيها من قتمةٍ ويحوِّلها إلى ما يُشبه الألوان الزَّاهية... وإناَّ لنتبين من خلال هذا الصَّنيع كيف كان يملك أبو تمام ناصية الفن والفلسفة جميعًا، فهو يعرف كيف يستخدم الفلسفة في شِعره استخدامًا فنيًا"[٤٤].

كان أبو تمام يمزج بين البديع وألوان التَّصنيع القديمة، وبالطبع فإن كل جديد مرفوض من البعض خاصة في بداية الأمر، ولذلك فإن هؤلاء الشُّعراء الذين حاولوا إنكار فكرة المحافظة الكاملة على القديم واجهوا اعتراضًا شديدًا "وكانوا موضعَ سخطٍ شديدٍ من طائفةٍ من النَّاس ليست قليلة الخطر، ولا ضئيلة الأثر في الحياة العامة، كان هؤلاء الشُّعراء يتعرَّضون لسخط الأئمة والعلماء من رجال الدين؛ لأنَّ هؤلاء الأئمة والعلماء بطبيعة منازلهم الدينية حُرَّاسٌ على القديم، أعداء لكل جديد، وكان هؤلاء الشُّعراء يتعرَّضون لسخط الأئمة والعلماء؛

لأنهم بحكم منزلتهم اللغوية مضطرُّون إلى أنْ يحتفظوا لا بقواعد اللغة وأصولها فحسب، بل بألفاظها وأساليبها أيضًا، فكانوا يكرهون كل لفظ دخيل وينفرون من كل أسلوب مستظرف، وكانت طائفة غير قليلة من عامة النَّاس، وسوادهم تخضع لأولئك وهؤلاء فيما لا يضطرُّها ولا يؤذيها، أضف إلى هذا كله أنَّ الأمة العربية بفطرتها حريصة على سُنَّتها القديمة، محتفظة بما ورثت عن آبائها من مظاهر الحياة العقلية في نفسها جذابة خلابة محببة إلى النفوس مُستأثرة بالقلوب، فكان من المعقول أن يتأثر الشِّعر بهذا كله، وأنْ يكون موقف الشُّعراء المُجدِّدين كموقف الفلاسفة المجدِّدين"(٤٥).

إذًن فليس من الغريب أنْ ينكر النُّقاد صنيع أبي تمام فهو: "حضري مثقف واسع الثقافة، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيدًا شديدًا.. وأبو تمام يُدخل الفلسفة في العمل الفني على أنها شيء أساسي، فالشِّعر لا يُخاطب الشُّعور فقط بل هو يُخاطب العقل قبل كل شيء، وهو لذلك قد يُعدِّل في أدوات التصنيع التي يستخدمها غيره.. وهو يُعقد الطِّباق ويجعله عملاً عقليًا واسعًا ففيه خيال وفيه تناقض وتضاد"(٤٦).

إنَّ مخاطبة العقل العالِم للعقل الجمعي – الذي يتسم بتفاوت الثقافة، وإتِّباع العادات في الحياة عامة والفن خاصة– يُقابَل بنوع من صعوبة الفهم بل وبالرَّفض أيضًا، فكان من الطبعي أنْ يواجه فكر أبي تمام بكل هذه الموجة من الاعتراضات؛ لأنَّ العقل السَّطحي يميل للتقليد، لكنَّ العقل المُثقَّف يسمو نحو الإبداع والتَّجديد، ولذلك فهما في اتجاهين مختلفين تمامًا، والدليل على ذلك شهادة البعض بتفوُّق أبي تمام، وتزعُّمه لمذهب البديع، هذه الشهادة لابد وأنها صدرت من عقلية تفهم ما تحكم عليه، وتمتلك من قوة العِلم ما يجعلها تقف ضد التيار الرجعي، الذي لا يؤمن إلا بالقديم وتقليده وكفى.

فسَّر تلك القضية طه حسين في قوله: "كان النَّاس قد تعودوا أنْ يدلُّوا باللغة على معانٍ قريبة -لاسيما في هذا العصر- أن يجدوا التَّعمق والتَّقصي، وتخيُّر الألفاظ والمعاني الجديدة عند الفلاسفة وعند المتكلمين، فلما رأوه عند شاعر كأبي تمام يَجد من اللغة مشقة، فيتكلف بعض الغريب، أو يُحَمِّل الألفاظ أكثر مما تحمل، وجدوا في ذلك حرجًا ومشقة، ولذلك أنكروا على أبي تمام هذا الإغراب وهذا التَّكلف في التَّعبير"(٤٧).

لم يجد أبو تمام أنصارًا بقدر ما وجد البُحتري، الذي يمثِّل الاتجاه الوسطى؛ فأبو تمام كان أستاذه لذلك فقد أخذ منه الكثير من طرق البديع، ولكنه ظلَّ مُحافظًا على القديم؛ فالبُحتري كان من شُعراء البَديع المُحافظين. هذا الصِّراع بين التَّجديد والمُحافظة صَبَّ في نصيب القديم بشكل كبير، لذلك حدثت عملية تَجَمُّد الشِّعر عند الحدِّ الذي وصل إليه "ومن هُنا لم يَكُنْ أمام الشُّعراء مثال أدبي جديد يحتذونه، ويسعون في تقليده ومُحاكاته، فظلُّوا على ما كانوا عليه، يردِّدون ما ألفوا من الشِّعر القديم بأوزانه وقوافيه وبألفاظه ومعانيه، لا يجددون من هذا كله إلا ما يضطرهم إلى تجديده نوع الحياة الذي هم فيه، وهم في هذا التَّجديد القليل نفسه مقيدون بقدمائنا من حكم المُحافظة الدينية اللغوية والسياسية، وقد علَّمنا تاريخ الأدب في جميع العُصور، وعند جميع الأمم أن الحضارة المادية وحدها لا تكفي لترقية الشِّعر، ودفعه في سبيل التَّطور المُنْتِج، وإنَّما يجب أنْ تُضاف إلى هذه الحضارة المادية أشياء أخرى أهمها المُخالطة الأدبية للشُّعوب الأجنبية"(٤٨).

وفي أثناء فترة الصِّراع بين المذهب المُحافظ وأصحاب مذهب البديع من المُحدثين هَبَّتْ آراء نقدية، بعضها كان متشددًا في رفض التَّجديد، وبعضها كان وسَطيًّا ولكن لم يوجد من العُلماء النُّقاد من يدافع عن التَّيار المُجدِّد فقط، هؤلاء العُلماء ذهبوا لتأليف الكُتب، ووضع أفكارهم النَّقدية في شكل نظري

يهدف لوضع قواعد لكتابة الشِّعر الصَّحيح الجيِّد، وذلك حسب اعتقاده الذي يُدافع عنه،ووصل إليه من خلال المَعروف المُتداول بين الشُّعراء "فقواعد هذه الصَّنعة –الشِّعر– هي مجموعة من المُواضعات مأخوذة من الشِّعر القديم والأمر **يتحدَّد على النَّحو التَّالي:** إذا كان الشُّعراء القُدامى قد حققوا نجاحًا كبيرًا في صَنعتهم فإنَّ على المُحدثين أن يتأمَّلوا أسرارَ هذا النَّجاح وأن يُحوِّلوا وعيَهم لأسبابه إلى مجموعة من المواضعات أو الأصول يلتزم بها كل شاعر محدث"(٤٩).

وبذلك يُجبر النُّقادُ الشُّعراءَ على فكرة الدَّوران للخلف مرة أخرى، ويُحكِّم العقل الإبداعي في إطار حركة التَّقليد بزيادة أُطُر التَّقييد حول الإبداع الفني، **يقول أحمد بن يوسف الكاتب لأخيه:**

أبا حسنٍ عَان الدِّرايَةَ قَبْلَ مَا تُريغُ مِن الشِّعرِ الذي أنْتَ قائلُه
ففي الشِّعر آدابٌ كثيرٌ فُنُونُها وباطلُ لَهوٍ إن تعنَّاكَ باطلُه
فدونك نُصْحًا من خَبيرٍ مُجَرَّبٍ قَضى آخرًا أفْضَتْ إليكَ أوائلُه
وما غابرُ الأيَّامِ إلا كسالفٍ فبالسَّلفِ المَاضى فَقسْ مَا تُزَوالُه(٥٠).

وعملية وضع قواعد تحكم الشِّعر ونقده، أمر لم يقتصر على عمود الشِّعر، ذلك المُصطلح الذي جاء في مرحلة من مراحل الفكرة وتطورها، وقد عُني الشُّعراء أنفسهم بالتَّنويه لتلك القواعد في أبيات متناثرة أو جُمل نثرية أثناء تعليقاتهم.

ثانياً: اللفظ والمعنى:

من القَضايا النَّقدية التي أثارت جدلاً كثيرًا –بين النُّقاد والشُّعراء والفَلاسفة– قضية "اللفظ والمعنى" وهي قضية مترتبة على قضية نفاد المعاني؛ فالذين تبنوا فكرة تجدُّد المعاني من المُحدثين رءوا أنها تتَّسع في كلِّ زمانٍ، ولم تقتصر على القُدماء فقط، فإذا كان القُدماء قد أجادوا الصِّياغة الشَّكلية من

خلال نحت الألفاظ، فإنَّ المُحدثين قد أخذوا فرصةً أكبر في توليد المعاني وتجديدها.

والتَّوليد – كما يقول ابن رشيق–: "أن يستخرج الشَّاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك سُمي التَّوليد، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره"(٥١).

ولا يستطيع الشَّاعر على ذلك التَّوليد إلا بامتلاك أدوات جديدة للصِّياغة الفنيَّة، يعتمد فيها الشَّاعر على تشكيل الفِكرة بزخرفة فنيَّة متميِّزة من خلال الزِّيادة في الإغراب، والإكثار من البديع، إذ إنَّ هذه الأدوات كانت موجودة بالفعل منذُ العصر الجاهلي، ولكن المُحدثين عمدوا على الزِّيادة منها، بل وربما المُبالغة فيها كما قال بذلك الكثير من النُّقاد خاصة ابن المُعتز، الذي يُعتبر أول من ألَّف في البديع كتابًا "وكانت غايتُه منه الرد على الشُّعوبية، وبيان أن المُحدثين من الشُّعراء، لم يُنشئوا البديع إنشاءً، وإنَّما نمُّوا صُورًا منه وجدوها في كلام العرب وأشعارِهم"(٥٢).

يقولُ ابن المُعتز في مقدِّمة كتابه هذا: "قد قدَّمنا في أبواب كتابنا هذا بعضَ ما وجدنا في القرآن، واللغةِ، وأحاديثِ رسول الله – ﷺ – وكلامِ الصَّحابة، والأعراب وغيرهم، وأشعارِ المُتقدِّمين من الكلام الذي سمَّاه المُحدثون: البَديع؛ ليُعلَم أنَّ بشَّارًا ومُسلِمًا، وأبا نواس، ومن تقيَّلهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنَّه كثر في أشعارهم، فعُرِف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم،فأعرَب عنه ودلَّ عليه"(٥٣).

يرى شوقي ضيف أن هذا المذهب –البديع– الذي كمل نُضجه عند العباسيين، يجب أنْ يُسمَّى باسم " التَّصنيع" **ويفسِّر ذلك بقوله:** "كلمة البديع معناها الطَّريف، ولا تُعطِي معنى الزُّخرف والزِّينة، بخلاف كلمة التَّصنيع، التي تدلُّ بمعناها على التأنُّق والتَّنميق"(٥٤).

لقد كانت الصِّياغة الشَّكلية تتناسب مع العصر الجاهلي والإسلامي؛ إذ كان الفِكر بدائيًا يميل إلى أقصر الطُّرق في التَّعبير، ولذلك كان الإيجاز عند أغلبيتهم هو علامة من أهم علامات البلاغة، أما في العصر الأموي فقد بدأ الوعي الجمعي عند العرب في النُّمو، فظهر المُولِّدون، ثم وصل لمرحلة أكثر نضجًا في العصر العباسي،ومن خلال حركة الثَّقافة الواسعة، والنُّمو المعرفي عبر فتح أفق الثَّقافة، التي حدثت عن طريق التَّرجمة، والفتوحات الإسلامية، ومن هنا كان على عاتق الأجيال الجديدة حمل حركة التَّطوير في هذا الفن–الشِّعر– الذي هو ميراث العُقول والأرواح معًا، **فكما يقول عبد الله الطَّيب عن العرب:** "إنَّهم كانوا في أوَّل أمرهم قومًا بدوًا لا يُحسنون من الصِّناعات كبير شيء، وكانت لُغتهم هي صناعتُهم فأقبلوا عليها كلَّ الإقبال، وافتنُّوا في صَوغها أشدَّ افتنان، وجعلوا شِعرها ذروةً تجتمع عندها غايات ما يستطيعونه من المَلَكة، والإتقان والإبداع"(٥٥).

ومن ثمَّ يقول محمد حسين الأعرجي: "إنَّ أبا تمام لم يفعل أكثر من أنْ يلتقط بموهبته الفنيَّة هذه الرُّوح، وأن يكون البؤرة التي تتجمع فيها تجارب السَّابقين في البديع"(٥٦). وقد رأى المُحدثون أنَّ ترتيب الألفاظ سيجدِّد في المعنى "ولذلك راح ثعلب يقارن بين التَّقديم والتَّأخير في الكلمات، وتأثير ذلك على الاستعارة"(٥٧). وقد نادى العسكري أيضًا بترتيب الألفاظ يقول: "وينبغي أن تُرتَّب الألفاظ ترتيبًا صحيحًا، فتقدِّم منها ما كان يحسن تقديمه، وتُؤخِّر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدِّم منها ما يكون التَّأخير به أحسن، ولا تؤخِّر منها ما يكون التَّأخير به أليَق"(٥٨).

يقول محمد حسين الأعرجي: "إنَّ نظام الكلمات موضوع عُني به النُّحاة والنُّقاد واللغويون السَّابقون بدرجاتٍ متفاوتة، ومصدر هذا الاهتمام كله هو علاقة اللغة العربية بالحياة. هؤلاء العرب خرجوا من الجزيرة واختلطوا

بغيرهم، وحينما فعلو ذلك بدأت اللغة العربية تتعرَّض للتَّغيير. ولابُدَّ أن تتفاعل اللغة العربية مع سائر اللغات التي لقيتها. ودخل الإسلام مناطق كثيرة، وانضمَّ تحت جماعته رايات كثيرة لغتها الأصلية ليست اللغة العربية. مثل هذا الوضع كافٍ لإثارة موضوع نظام الكلمات؛ ذلك أنَّ نظام الكلمات في اللغة العربية يختلف عنه في الفارسية مثلاً، فضلاً على أن اللغة العربية لُغة تعبِّر بأواخر الكلمات، ولا كذلك الفارسية، في هذه الحال يصبح نظام الكلمات، وطريقة تركيب الكلام إجمالاً ذا حساسية خاصة؛ لأن الرَّجل الأعجمي الذي يدخل في دائرة اللغة العربية، ليس من السَّهل عليه أن يُدرك الفروق الدَّقيقة، التي تُصاحب تغيُّر تنظيم الكلمات"(٥٩).

وللحفاظ على اللغة من التَّغيير، أراد النُّحاة إبقاءها على ما هي عليه،فاعتبروا الخروج على القديم خروجًا على عمود الذَّوق العربي؛ خاصة وأنَّ هذا الخُروج يمسُّ لغة الدين، والنَّحوي- **كما يقول مصطفى ناصف**-: "يهتمُّ بالخطأ والصَّواب، والصَّواب هو مطابقة الكلام للعُرف المتَّفق عليه، والنَّحوي لا يلاحظ إلا ما يخرج على هذا العرف بطريقة واضحة، ولكنَّه لا يُفاضل بين عِدَّة احتمالات مُختلفة، فالجيِّد والرَّديء مسألتان لا تعنيان النَّحوي كما تعنيان الشَّاعر والنَّاقد"(٦٠).

لقد ثار اللغويون والنُّحاة على المُحدثين؛ لأنَّهم يرون أنَّ الخروج على عمود الشِّعر نوعٌ من العُجمة. **قال تعالى:**

﴿...لِّسَانُ ٱلَّذِى يُلۡحِدُونَ إِلَيۡهِ أَعۡجَمِىٌّ وَهَٰذَا لِسَانٌ عَرَبِىٌّ مُّبِينٌ ﴾

[سورة النحل:١٠٣] (٦١).

أما المُحدثون فلم يجدوا بُدًا من التَّجديد في اللغة؛ وإلا كانوا سيقفون عند دائرة التكرار – كما يرى كعب ابن زُهير – وقد وجدوا في الاستعارة منفذا لأربهم "فتنظيم الكلمات عنصرٌ هام في جماليات الاستعارة"(٦٢).

إنَّ معنى الاستعارة كان يرتبط عند القُدماء بالمُبالغة، ولذلك يرى الآمدي أنَّ الاستعارة هى إحدى أسباب خروج أبي تمام على عمود الشِّعر، يصفه فيقول: "شِعرُه لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولَّدة"(٦٣). واستعرض الآمدي طائفةً من أبيات أبي تمام وصف ما فيها من استعارات تتَّسم بالقُبح؛ لما فيها من خروج على تقاليد العرب. ذلك الفكر عند الآمدي يبين نظرة العرب للشِّعر "فلم يكن منظورًا إليه على أنَّه عبقرية فردية مُبتَكرة، وإنَّما نُظر إليه على أنه تُراثٌ جَماعي"(٦٤).

ترتب على هذه النَّظرة رفض العرب لكلِّ جديد، ولذلك يتساءل شَوقي ضِيف: "من قال إنَّ الشَّاعر أو الفنان ينبغي ألا يخرج دائمًا على التَّقاليد؟ إنَّ من حَقِّ الفنَّان أنْ يُجَدِّدَ، وأن يقترح من الأدوات ما يريد"(٦٥). وبناء على هذه النَّظرة التَّقليدية كانت العرب – في نظر مصطفى ناصف– تعبِّر عن الغريب أو النَّادر فتقول: "هذا تفسيرٌ غريبٌ، هذا تشبيهٌ غريبٌ. وكأنَّ كلَّ ذكاء خاص يُحكم عليه من وجهة نظر مخالفته لسنن أُولى، لنظام سابق مُفتَرَض قوي، ومن ثمَّ يستحيل ذكاء الشَّاعر إلى نوع من لفت الأنظار، ومن الغرابة أو البُعد"(٦٦). ويسأل مصطفى ناصف سؤالاً منطقيًا يصبُّ في صَفِّ المُحدثين يقول: "ومن ذا الذي يريد أنْ يكونَ على الدَّوام غريبًا"(٦٧). إذن فالمُحدثون أرادوا مُعالجة التكرار بنوع من التَّجديد، ولم يقصدوا إثارة الجدل حولهم، فالشُّعراء ليس من مصلحتهم أنْ يستعدوا النُّقاد عليهم.

تلك النَّظرة جعلت أغلب العرب يُفضِّلون اللفظ على المعنى، ويرون أنَّ اللفظ ثابتٌ والمعنى فانٍ؛ فاهتموا بالصِّياغة الشَّكلية، يقول الجاحظ: "وأجود الشِّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أُفرغ إفراغًا واحدًا وسُبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"(٦٨).

ويحدد ابن سلام الجُمحي تصوُّرَه لمميزات الشِّعر الجَيِّد، من خلال وصفه لشِعر النَّابغة يقول: "وقال من احتجَّ للنابغة: كان أحسنَهم ديباجة شِعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتًا، كأنَّ شِعرَه كلامٌ ليس فيه تكلُّف"(٦٩). لقد اهتم العرب بمصطلحي الفصاحة والبلاغة يقول عبد الله الطَّيب: "والذي كان راجحًا عندهم أنَّ الفصاحة تتعلق باللفظ، والبلاغة بالمعنى"(٧٠). والفصاحة عند العسكري هي: "تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ؛ لأنَّ الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبَلاغةُ إنَّما هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة إلى المعنى... وقد يجوز أن يُسمى الكلامُ الواحدُ فصيحًا بليغًا إذا كان واضحَ المعنى، سهلَ اللفظ، جيدَ السَّبك، غيرَ مُستَكْرَهٍ فِجٍ، ولا مُتَكَلَّف وَخِم، ولا يمْنَعُه من أحد الاسمين شيءٌ؛ لما فيه من إيضاح المعنى، وتقويم الحروف... وشهدتُ قومًا يذهبون إلى أنَّ الكلام لا يُسمى فصيحًا حتى يجمع مع هذه النُّعوت فخامةً، وشدةَ جزالةٍ"(٧١). **يقول أبو الفضل الميكالي:**

إنِّي أرى ألفاظَكَ الغُرَّا ... عَطَّلَت اليَاقُوتَ والدُّرَّا(٧٢)

ومن الألفاظ التي لحقت بكلمتي الفصاحة والجزالة مما كان يُراد به نعت الألفاظ وزينتها: "حُسن الرَّصف، والفخامة، وشِدَّة الأسر، وصَفاء الدِّيباجة، والسَّلاسة، والفصاحة"(٧٣).

ويرى عبد الله الطَّيب أنَّ جميع هذه المُصطلحات تقع تحت اسم الجَرسْ، يقول: "وكلمة الجَرْسِ التي نستعملها نحن المُعاصرين، أدلَّ منها على القَصْدِ"(٧٤).

وقد تعجَّب عبد الله الطيب من بُعد العرب عن استخدام مُصطلح الجرس، وهو ليس بعيدًا عنهم، ولكنه **برَّر ذلك قائلاً**: "ومن العجيب حقًا أنَّ النُّقاد القُدماء ضلَّ عنهم أنْ يستعملوا كلمة الجَرس استعمالاً اصطلاحيًّا، وهي أدلُّ من كلمة الفصاحة مع أنَّهم كانوا حريصين على البديع، وتسمية أنواعه، والاصطلاح لها؛ أحسب أنَّ للدين يدًا في هذا، فقد كانت الموسيقى والغناء لولا تعشُّق بعض العلية من الخلفاء والأمراء، وبعض أهل الذَّوق من المتصوفة لهما بالمرتبة السُّفلى والحضيض الأوهد في نظر النَّاس"[٧٥].

إنَّ الألفاظ ما هى إلا إشارات؛ فهى مُحاكاةٌ للأصوات والأشكال، التي تبعث بها الطَّبيعة في أرواح الشُّعراء، فيعبِّرون عنها بتلك الإشارات الحرفية، وما تُخرجه الطَّبيعة من أصوات ليس فيها تنافرٌ، بل هي أشكالٌ زخرفيةٌ متكاملةٌ، وأصواتٌ متمازجةٌ سرعان ما تؤثر في نفس الإنسان وعقله؛ لما تبعثه فيه من جمال، والعرب عمدوا لصِياغة الجمال اللغوي من خلال هذه الألفاظ، وعرفوا أنَّ الألفاظ تخرج من الفَم لتقع أول ما تقع على الأذن، فإن قبلتها الأذن كانت أسرع ما تكون إلى القلب، فيستجيب لفهمها العقل دونما تحليل، ومن ثمَّ يؤدي الشِّعر غايتَه في تحقيق المتعة الجمالية من خلال جميع الحواس، **يقول أبو هلال العسكري**: "وينبغي أنْ تجعل كلامَك مُشتبهًا أوله بآخره، ومطابقًا هاديه لعَجُزِه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطرارُه، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، مقرونة بلِفقها؛ فإنَّ تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام؛ ولا يكون ما بين ذلك حشو يُسْتَغْنَى عنه، ويتم الكلام دونه"[٧٦].

وقد شرح العسكري الطَّريق إلى تحقيق هذا التَّأليف بين الكلمات، قال: "وتخيُّر الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يُوجب التئام الكلام؛ وهو من أَحْسَنِ نُعوتِهِ وأَزْيَنِ صِفَاتِه.. وإنْ بلغ مع ذلك أنْ يكون مواردُه تُنبيك عن مصادره،

وأوَّلـه يَكشـف قنـاع آخـره، كـان قـد جمـع نهايـة الحُسـن، وبَلَـغَ أعلـى مَراتِـب التَّمام"[٧٧].

ومن أهم المُصطلحات التي وردت في نعت جماليات الألفاظ: السُّهولة، الجزالة، والرِّقة، **يقول ابن الأثير:** "ولست أعني بالجَزْلِ من الألفاظ أنْ يكون وحشيًّا مُتوعِّرًا، عليه عنجهية البداوة، بل أعني بالجَزْلِ أنْ يكون متينًا على عذوبته في الفم، ولذاذته في السَّمع، وكذلك لست أعني بالرَّقيق أنْ يكونَ ركيكًا سفسفًا، وإنَّما هو اللطيف، الرَّقيق الحاشية، النَّاعم المَلمس"[٧٨].

وكما عرف العرب أقسام الألفاظ أجادوا استخدامها في مواضعها المُناسبة في الكلام، **يقول ابن الأثير:** "الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جَزْلَة، ورقيقة، ولكلٍّ منها مَوضعٌ يَحْسُن استعماله فيه؛ فالجَزْلُ منها يُستعمل في وصف مواقف الحُروب، وفي قوارع التَّهديد والتَّخويف، وأشباه ذلك وأمَّا الرَّقيق منها فإنَّه يُستعمل في وصف الأشواق، وذِكر أيام البِعاد، وفي استجلاب المَودَّات، ومُلاينات الاستعطاف، وأشباه ذلك"[٧٩].

وأما السُّهولة فقد كان المقصود منها أنْ يكونَ اللفظُ سهلَ مخارج الحروف، **يقول أبو هلال العسكري:** "إذا كان الكلام قد جمع العُذوبةَ، والجَزالةَ، والسُّهولةَ.. وورد على الفَهم الثَّاقب قبله ولم يَرُدَّه"[٨٠]. أما نعت اللفظ عند قدامة بن جعفر فهو: "أنْ يكون سمحًا، سهلَ مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلوِّ من البشَاعة"[٨١]. فكأنَّ سهولة مخارج حروف الكلمات هو أول شروط فصاحتها؛ لأنَّ تنافر الحروف وصعوبة نطقها يُغلق المَعنى ويُعقِّدُه.

أما أركان جودَة الشِّعر عند أبي هلال العسكري فمشروطة يقول: "فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة، والسُّهولة، والرَّصانة مع السَّلاسة، والنَّصاعة، واشتمل على رونق الطلاوة، وسلم من حيف التَّأليف، وبَعُدَ عن

سَماجة التَّركيب، وورد على الفَهم الثَّاقب قبله ولم يردَّه، وعلى السَّمع المُصيب استوعبه ولم يَمُجَّه، والنَّفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع"[٨٢]. إنَّ عيار الجودة هنا مُشتركٌ بين الشَّاعر والجُمهور، وهذا العيار يُضَيِّق الحدود على الإبداع؛ لأنَّ الجمهور يُقبل على المُعتاد، ولا يتقبَّل الجديد بسهولة، ويؤكد أبو هلال العسكري على تلك الفكرة قائلاً: "والمختار من الكلام ما كان سَهلاً جَزْلاً، لا يشوبُه شيء من كلام العامة، وألفاظ الحشو، وما يُخالف فيه وجه الاستعمال"[٨٣].

ويحدد أبو هلال العَسكري للشَّاعر الألفاظ التي يجب أنْ ينتقيها يقول: "ومن الألفاظ ما يُستعمَل رُبَاعِيه، وخُمَاسِيَّهُ دون ثُلاثيَّه، ومنها ما هو بخلاف ذلك، فينبغي ألا تعدل عن جهة الاستعمال فيها.. ومن الألفاظ ما إذا وقع نكرةً قَبُحَ موضعه، وحَسُنَ إذا وقع معرفة"[٨٤]. إذن فالشَّاعر مقيَّدٌ بالمُتعارف عليه من استعمالات الألفاظ، وأشكالها، بل وترتيبها أيضًا، يقول: "وينبغي أنْ تُرتَّب الألفاظ ترتيبًا صَحيحًا، فتقدِّم منها ما كان يحسن تقديمه، وتُؤَخِّر منها ما يحسُن تأخيره، ولا تقدِّم منها ما يكون التَّأخير به أحسن، ولا تُؤَخِّر منها ما يكون التقديم به أليَق"[٨٥].

إذن لقد اهتم البَلاغيون بالقيمة التَّعبيرية للحرف، ولكن كانت عنايتهم الأولى بموسيقى الكلمات، يقول محمد مفتاح: "إنَّ البلاغيين اهتموا بما يحقِّقُ المُتعةَ الموسيقية للأذن أكثر من اهتمامهم بالدلالة الذَّاتية للحرف، فقد اشترطوا في الكلمة أن تكون فَصيحة، وفصاحتها خُلُوُّها من تنافر الحروف"[٨٦].

هذا الرأي قد نفاه عبد القاهرالجرجاني عن النُّقاد فهو يقول: "فإذا رأيت البَصير بجواهر الكلام يستحسن شِعرًا، أو يَستجيد نثرًا، ثم يجعل الثَّناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلوٌ رشيق، وحَسنٌ أنيق، وعذبٌ سائغٌ، وخلوبٌ رائعٌ، فاعلم أنَّه ليس يُنبئُك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحُروف، وإلى ظاهر الوضع

اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضلٍ يقتدحه العقل من زِناده"[٨٧]. وقد يكون كلام الجرجاني صحيحًا عند بعض النُّقاد، لكنَّ طبيعة العرب البسيطة التَّفكير تميل إلى المحسوسات، وإلى الزُّخرف اللفظي المُعتمد على وزن وإيقاع يُداعب الأذن، **يؤكِّد على ذلك محمد على غوري يقول:** "إنَّ العرب كانت نزعتهم حسيَّة في تذوق الجمال"[٨٨].

وقد يقصد الجُرجاني العقل المُعتمد على الفطرة والوعي الجمعي، لا العقل المتفلسف، المتعمق في ثنايا المعرفة، ذلك الذي يميل للتحليل، وفلسفة الأمور، **يقول المتنبي:**

وأسمعُ مِنْ ألفَاظِهِ اللغَةَ التي　　　يَلَذُّ بِهَا سَمْعِي ولَوضُمِّنَتْ شَتْمِي[٨٩]

فالعربي يطرب ويتلذذ باللغة خاصة إذا كانت تداعب سمعه بوزن جميل، إيقاع مناسب، وتداعب حواسه بالصُّور أيضًا؛ لقد أدرك العرب مُنذ القِدم الدلالاتِ المُختلفة للكلمات، فهي تحمل أنغامًا، ومعانيًا، ومذاقاتٍ، **مُختلفة يقول ابن الأثير:** "إنَّ مَن له أدنى بصيرة يعلم أنَّ للألفاظ في الأذن نغمةً لذيذةً كنغمة أوتار، وصوتًا منكرًا كصوت حمار، وأنَّ لها في الفم أيضًا حلاوةً كحلاوةِ العَسل، ومرارةِ الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النَّغمات والطُّعوم"[٩٠].

يبدو أنَّ الجرجاني كان مُتحيِّزًا للقديم؛ فهو يعتقد أنَّ ترك إبداعِهم للطبع والرَّوية يعني أنَّهم لا يبتعدون عن العقل، وإنَّما يرفضون التَّصنع يقول: "ولهذه الحالة كان كلام المُتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسَّجع، ولزموا سَجيَّة الطَّبع،أمكنَ في العقول، وأبعدَ من القلق، وأوضحَ للمُراد، وأفضلَ عند ذوي التحصيل، وأسلمَ من التفاوت، وأكشفَ عن الأغراض، وأنصرَ للجهة، التي تنحو نحو العقل، وأبعدَ عن التَّعمُّل، الذي هو ضَرْبٌ من الخِداع بالتَّزويق، والرِّضى بأنْ تقع النَّقيصةُ في نفس الصُّورة"[٩١].

ومـن العيـوب التـي تجنَّبهـا العـرب فـي الألفـاظ: التَّعقيد "والتَّعقيد والإغلاق، والتَّقعير سواء. وهو استعمال الوحشي، وشدَّة تعليق الكلام بعضه ببعض؛ حتى يستبهم المعنى"(٩٢). لقد كان الشَّاعر المُجيد هو الذي يبتعد عن وحشي الألفاظ كما جاء في وصف عمر بن الخطاب – رضي الله عنه وأرضاه– **في زهير:** "كان لا يُعاظِل بين الكلام، ولا يتتبع حُوشِيَّه، ولا يمدح الرَّجل إلا بما فيه"(٩٣).

وقد حدَّد ابن الأثير المقصود بكلمة الوحشي في قوله: "وقد خفي على جماعة من المُنتمين إلى صناعة النَّظم والنَّثر وظنُّوه من المُستقبَح من الألفاظ وليس كذلك، **بل الوحشي ينقسم قِسمين:** أحدهُما غريبٌ حسنٌ، والآخر غريبٌ قبيحٌ؛ وذلك أنَّه منسوب إلى اسم الوحشي، الذي يسكن القِفار، وليس بأنيس، وكذلك الألفاظ التي لم تَكُنْ مأنوسةَ الاستعمال، وليس من شرط الوحشي أن يكون مُستقبحًا"(٩٤).

والمُفَضَّلُ من الألفاظ عند ابن الأثير جاء في قوله: "وأحسن الألفاظ ما كان مألوفًا متداولاً؛ لأنَّه لم يَكُنْ مألوفًا إلا لمكان حُسنه"(٩٥).

والسُّؤال: كيف كان العرب يَفصلون بين أقسام هذه الألفاظ؟ وكيف يُفَرِّقُون بينها؟ وقد أجاب المَرزوقي على ذلك حين وضع عِيارًا للفظ، يعتمد على الممارسة والدُّربة ومن قبلها العقل، الذي يدخل في منظومة الوعي الجمعي يقول: "وعيار اللفظ الطَّبع والرِّواية والاستعمال، فما سلم مما يُهَجِّنُهُ عند العَرض عليها فهو المُختار المُستقيم. وهذا في مفرداته وجملته مراعى؛ لأن اللفظة تُستكره بانفرادها، فإذا ضَامَّها ما لا يُوافِقُهَا عَادَتْ الجُمْلَةُ هَجِينًا"(٩٦).

وقد برَّر كثيرٌ من النُّقاد والعُلماء سبب اهتمامهم باللفظ وتفضيلِهم له، **فابن خلدون مثلاً يقول:** "إن صِناعة الكلام تبع لها وهي أصل؛ فالصَّانع الذي يحاول مَلَكَةَ الكلام في النَّظم والنَّثر إنَّما يُحاولها في الألفاظ .. والذي

في اللسان والنُّطق إنَّما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضَّمائر؛ وأيضًا فالمعاني موجودة عند كل واحد في طوعِ كل فِكر منها ما يشاء ويرضى"(٩٧).

ويبين الجرجاني أهمية اللفظ من خلال ما ينقله من علم ومعرفة يقول: "اعلم أن الكلام هو الذي يُعطي العلوم منازلها، ويبين مراتبَها، ويكشفُ عن صوابِها، ويجني صنوفَ ثمرها، ويدلُّ على سرائرها، ويبرزُ مكنون ضمائرها، وبه أبان الله تعالى الإنسان من سائر الحيوان، ونبَّه فيه على عظيم الامتنان، فلولاه لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالمه، ولا صحَّ من العاقل أنْ تُفتق عن أزاهير عقله كمائِمُه،ولتعطَّلت قوى الخَواطر والأفكار من معانيها، واستوت القضيةُ في موجودها وفانيها، نعم ولوقع الحيُّ الحَسَّاس في مرتبة الجَماد، ولكان الإدراك كالذي يُنافيه من الأضداد، ولبقيت القلوب مُقفلةً تتصَوَّنُ على ودائعها، والمعاني مسجونةً في مواضعها، ولصارت القرائحُ عن تصرُّفها معقولة، والأذهان عن سُلطانها معزولة،ولما عُرِف كُفرٌ مِن إيمان، وإساءةٌ من إحسان، ولما ظهر فرق بين مَدْحٍ، وتزيين وذَمٍ وتهجين"(٩٨).

أما ابن جنِّي فيرى أنَّ الألفاظ هي القالب الذي يحوي المعاني يقول: "اعلم أنه لمَّا كانت الألفاظ للمعاني أزمَّة وعليها أدلِّة، وإليها موصِّلة، وعلى المُراد منها مُحصِّلة، عنيت العرب بها فأولتها صدرًا صالحًا من تثقيفها وإصلاحها"(٩٩). وهو يرى أنَّ:" الزِّيادة في المبنى زيادةٌ في المعنى، وأنَّ أيَّ تغيير في الألفاظ يُغيِّر في المعاني، ثمَّ زِيد فيها شيء أوجبت القِسمة له زيادة المعنى به، وكذلك انحرف به عن سَمته وهديه، كان ذلك دليلاً على حادثٍ مُتجدد له"(١٠٠).

ويؤكِّد على تلك الفكرة أيضًا ابن الأثير يقول: "اعلم أنَّ اللفظ إذا كان على وزنٍ من الأوزان ثم نُقِلَ إلى وزنٍ آخر أكثر منه، فلابُدَّ من أنْ يتضمن

المعنى أكثر مما تضمَّنهُ أولاً؛ لأنَّ الألفاظ أدِلَّةُ المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زِيد في الألفاظ أوجبت القِسمة زيادة المعاني"(١٠١).

يقول أبو الفرخ محمد بن أحمد الغسَّاني الدِّمشقي مادحًا:

لـه الأقـلامُ كيـف يشـاءُ تجـري بتـأييد القَضَـاءِ بالمشيَّـةْ

كـأنَّ اللفْـظَ فـي القِرطَـاسِ زهرٌ تفتَّح عن مَعانٍ مَعنويةْ(١٠٢)

فالألفاظ التي تأتي من البديهة هى التي تفتح باب المعاني للمستمع، كي يدخل عن طريقها إلى فكر الشَّاعر ويرتقي إليه. أما العسكري فيرى أنَّ المعاني يستطيع التفكير فيها، والشُّعور بها أيُّ إنسان، ولكنَّ الأهمية تعود لِفصاحة اللسان بما يجود به من الألفاظ يقول: "وليس الشَّأن في إيراد المعاني؛ لأنَّ المعاني يعرفها العربي، والعجمي، والقروي، والبدوي، وإنَّما هو في جودة اللفظ، وصفائه، وحُسنه، وبهائه، ونزاهته، ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحَّة السَّبك والتَّركيب، والخُلوِّ من أود النظم والتأليف، وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صوابًا، ولا يُقنعُ من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوتِه التي تقدَّمت"(١٠٣).

وقد امتدَّ الجدل في قضية اللفظ والمعنى لِعصورٍ طويلة، فقد تحدَّث الباقلاني عن أهمية الألفاظ بقوله: "إنَّ الكلام موضوعُ الإبانة عن الأغراض التي في النُّفوس، وإذا كان الكلام كذلك وجب أنْ يُتخَيَّر من اللفظ ما كان أقربَ إلى الدلالة على المُراد، وأوضحَ في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يَكُنْ مُستنكرَ المورد على النَّفس، حتى يتأبَّى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة، ويجب أنْ يتنكَّب ما كان عامي اللفظ مبتذل العِبارة، ركيك المعنى، سفسافي الوضع، مُجتلَب التَّأسيس، على غير أصل ممهَّد، ولا طريقٍ مُوطَّد، وإذا كان الكلام إنَّما يُفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النُّفوس التي لا يُمكن التوصُّل إليها بأنفسها، وهي محتاجةٌ إلى ما يعبِّر

عنها، فما كان أقربَ في تصويرها، وأظهرَ في كشفها للفهم الغَائب عنها، وكان مع ذلك أَحْكَمَ في الإبانة عن المُرادِ، وأشدَّ تحقيقًا في الإيضاح عن المَطلب، وأعجبَ في وضعه، وأرشَقَ في تصفّه، وأبرعَ في نظمه، كان أولى وأحقَّ بأن يكون شريفًا"(١٠٤).

وإذا كان اللفظُ هو أولُّ ما يُفصِحُ به اللسان فإنَّ المَعنى هو أولُّ ما يخطر على الفِكر وأولُّ ما تنفعل به العاطفة، ولذلك فضَّل بعض النُّقاد المعنى على اللفظ خاصةٌ المُحدثون منهم، **يقول الجُرجاني:** "هذا وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذلك عن الفِكرة إذا كان المعنى لطيفًا؛ فإن المعاني الشَّريفة اللطيفة لابُدَّ فيها من بناءٍ ثانٍ على أوَّل، وردِّ تالٍ إلى سابق"(١٠٥).

ويُشيد الجُرجاني بمعاني البُحتري، يقول: "وإنَّك لا تكاد تجد شَاعرًا يُعطيك من المعاني الدَّقيقة من التَّسهيل، والتَّقريب، وردِّ البَعيدِ الغَريبِ إلى المألوف القَريب ما يُعطي البُحتري"(١٠٦). فالمعاني عند الجُرجاني هى المُتحكِّمة في بناء الألفاظ يقول: "الألفاظُ خَدَمُ المعاني والمصرَّفةُ في حُكمِها، وكانت المعاني هى المالكَةُ سياسَتَها المُستحقَّةُ طاعتَها. فمَن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشَّيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنّة الاستكراه، وفيه فتحُ أبواب العيب والتَّعَرُّضُ للشَّين"(١٠٧).

إذن فإنَّ طلب اللفظ قبل المعنى نوعٌ من التَّكلُّف عند الجُرجاني، والمعنى يفرض شكل وترتيب الألفاظ؛ **فهو يقول في موضع آخر:** "والألفاظ لا تُفيد حتى تؤلَّف ضِربًا خاصًا من التَّأليف، ويُعْمَدُ بها إلى وجهٍ دُون وجهٍ من التَّركيب والتَّرتيب"(١٠٨). إنَّ الجُرجاني يستبعد فكرة تفضيل اللفظ بمفرده بعيدًا عن المعنى يبدو ذلك في قوله: "وأمَّا رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شِرك من المعنى فيه، وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يكاد يعدو نمطًا واحدًا،

وهو أنْ تكون اللفظةُ مما يتعارفه النَّاس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيًا غريبًا، أو عاميًّا سخيفًا، سُخْفُهُ بإزالتِه عن موضوع اللغة، وإخراجِهِ عمَّا فَرَضَتْهُ من الحكم والصِّفة"(١٠٩).

ويُعتبَر عبد القاهر الجُرجاني من أهم النُّقَّاد الذين تناولوا مشكلة اللفظ والمعنى في النَّقد العربي، وإليه يعود فضل التَّوحيد بينهما بعد قيامه بالتَّوحيد بين اللغة والفِكر، أشار محمد علي غوري إلى أنَّ عبد القاهر الجُرجاني قد أضاف توحيدًا ثالثًا هو: "التَّوحيد بين التَّعبير والجمال، فضلاً عن ابتكار لُغوي جديد في دراسة الأدب، وكان محور دراسته النَّقدية هو "النَّظم".. ووفقًا لهذه النَّظرية يَعُدُّ الجرجاني الألفاظ المفردة ذات معانٍ إشارية، أما المعاني الحقيقية والمحدودة فهي وليدة السِّياق، الذي يمنحها سنحاتها الشُّعورية؛ فالألفاظ في رأيه ليست إلا رموزًا للمعاني المُفردة، التي تدلُّ عليها هذه الرُّموز"(١١٠).

وعيار صِحَّة المعنى عند المرزوقي: "أنْ يُعرض على العقل الصَّحيح، والفَهم الثَّاقب، فإذا انعطف عليه جَنْبَتَا القَبُول، والاصطفاء مُستأنسًا بقرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقدار شَوْبِه ووحشيِّه"(١١١). ولا شكَّ أنَّ العقل الذي يُعتَمد عليه كعيار لجودة المعاني والألفاظ، قد تطوَّر مع الزَّمن، حتى أنَّ كلمة "المعنى" في حدِّ ذاتها قد شملت أكثر من استعمال لها كما يقول مصطفى ناصف: "المعنى هو الغرض الذي يَقْصِد إليه المُتكلِّم، والفكرة النَّثرية العامة المتخلِّقة في شرح القَصيدة أو نثرها،والأفكار الفلسفية والخلقية خاصة، والتَّصورات الغريبة، والأشباه النَّادرة على حين تُستعمَل كلمة اللفظ على **الخصوص في دلالتين اثنتين:** أحدهما ما نسميه التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات، وثانيهما الصُّورة الدَّقيقة للمعنى، وما تنطوي عليه من تفصيلات تُهمَل غالبًا في التَّعبير النَّثري المُقابِل"(١١٢).

وإذا كان العقل عيارًا للمعنى فإنَّ ذلك يتطلَّب عملية الفهم التي أشار إليها الجاحظ كأنَّ الجاحظ يعني أنَّ إفهام المعنى لابُدَّ أنْ يكون إفهامًا مؤثِّرًا، وبعبارة أخرى إنَّ الشَّعر يقوم بعمله المُؤثِّر من خلال الارتباط بجوانب محسوسة، ومظاهر البديهة، أو ما نسميه التَّجسيم، وقد دافع وليد القصاب عن الجاحظ؛ حيث يرى أنه قد ظُلِم في فهم العبارةِ التي قال فيها: "إنَّ حُكم المعاني خلاف حُكم الألفاظ؛ لأنَّ المَعاني مَبسوطَةٌ إلى غير غاية وممتدةٌ إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورةٌ معدودة ومُحصَّلةٌ محدودة"(١١٣).

أما ابن رشيق القيرواني فقد نفى صِفة الشَّاعِرية عمَّن لا يستطيع توليد المعاني الجديدة، **يقول:** "وإنَّما سُمى الشَّاعر شَاعرًا؛ لأنَّه يَشْعُرُ بما لا يَشْعُرُ به غيره، فإذا لم يَكُنْ عنده توليد معنى ولا اختراعه .. أو صرف معنى عن وجهٍ إلى وجهٍ آخر كان اسم الشَّاعر عليه مجازًا لا حقيقة، ولم يَكُنْ له إلا فضل الوزن، وليس بفضلٍ عندي مع التَّقصير.. وإنَّما السَّبق والشَّرف في المعنى"(١١٤). وقد اتَّفق ابن سنان مع مضمون تلك الفكرة؛ فقد جعل وجود المعنى شرطًا لتسمية الشِّعر بهذا المُصطلح يقول: "وأما حدُّ الشِّعر فهو كلامٌ موزون مقفَّى يدلُّ على معنى.. ويَدُلُّ على معنى؛لنحترز من المؤلَّف بالقوافي الموزون الذي لا يدلُّ على معنى"(١١٥).

ولقد عني النُّقاد بالصِّفات التي تَجعلُ المعنى جيّدًا يقول العسكري: "ولا يطلب من المعنى إلا أنْ يكون صوابًا"(١١٦). ويعتبر العسكري أيضًا وضوحَ المعنى أحد شُروط الكَلام الفَصيح البَليغ، يقول: "وقد يجوزُ أنْ يُسمَّى الكلام الواحد فَصيحًا بليغًا إذا كان واضح المعنى، سهلَ اللفظ، جيدَ السَّبك، غيرَ مُستكرَهٍ فجٍ، ومتكلِّفٍ وَخِم، ولا يمنعه من أحد الاسمين شيءٌ؛ لما فيه من إيضاح المعنى، وتقويم الحُروف"(١١٧).

تُرى فما المَقصود بصحَّة المعنى؟ يجيب على ذلك السُّؤال محمد غنيمي هلال فيقول:"وأما صحَّة المعنى فهم يشترطون لها ألا يُخالف المعنى الحقيقة التَّاريخية المعروفة، أو العُرف السَّائد، أو العُرف اللغوي"[١١٨]. وذلك يُفسِّر خروج البُحتري على عمود الشِّعر عند الآمدي حينما نقد قصيدة له فقال: "إنَّه بكى فراقَ الحبيبة، وإنَّ الدُّموع زادت من لهيب شوقه إثر الفِراق، ولذا أيضًا عابوا على أبي تمام وصفه الحِلم بالرِّقة"[١١٩]. فالبُحتري في وصفه خالف العُرف السَّائد، أما أبو تمام فقد خالف العرف اللغوي، ولم يَكُنْ البديع عند الجاحظ يُقصَد به المُحسِّنات المعروفة من الجِناس والطِّباق، والتَّصوير فحسب "بل يقصد أيضًا المعاني الطَّريفة النَّادرة"[١٢٠].

اعتادت بساطة العقل الجمعي عند العرب أنْ تلجأ للبساطة في التَّفكير، حتى أنَّ العسكري يقول: "ولا يُدقق المعاني كلَّ التدقيق؛ لأنَّ الغاية في تدقيق المعاني سبيلٌ إلى تعميته، وتَعْمِيَةُ المعنى لُكْنَة، إلا إذا أُريد الإلغاز، وكان في تعميته فائدة، مثل أبيات المعاني، وما يجري معها من اللحون، التي استعملوها وكنوا بها عن المراد لبعض الغَرض"[١٢١]. ولا شكَّ أنَّ تعمية المعنى لا يُمكن أنْ تكون عامةً على جميع النَّاس، ولكنَّها نسبية، فالنَّاس متفاوتون في فهم المَعاني، وهذا يعني أنَّ المُتَلقِّي العربي في ذلك الوقت قد اعتاد على مستوى معينٍ من الفَهم وطُرق الإفهام؛ فمستوى العِلم مُتفاوتٌ بين النَّاس، ولم يَكُنْ قد وصل للحدِّ الذي يَجعلهم يتفهمون التَّعقيد الفِكري. حتى أنَّ الشُّعراء الذين يطلبون المعاني اعتبروا أنَّ ذلك غموضًا في بحور الفكر، **يقول أبو الفضل الهمذاني مادحًا:**

مدحتك فالتأمَت قلائدٌ لم يفُزْ ... بأمْثَالِهَا الصَّيدُ الكِرامُ الأعَاظِمُ

لأنَّكَ بَحْرٌ والمَعَاني لآلِئٌ ... فطَبْعِي غوَّاصٌ وقَولِيَ نَاظِمُ[١٢٢].

يقول المرزوقي عن أصحاب المعاني: "ومن البُلغاء من قصد فيما جاش به خاطرُه إلى أنْ يكون استفادة المتأمل له، والباحث عن مكنونه من آثار عقله، أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله. وهم أصحاب المعاني، فطلبوا المعاني المُعْجِبَة مِنْ خَوَاص أماكنها وانتزعوها جَزْلَةً عذبةً، حكيمةً ظريفةً، أو رائقةً بارعةً، فاضلةً كاملةً لطيفةً شريفةً، زاهرةً فاخرةً، وجعلوا رسومها أنْ تكون قريبةَ التَّشبيه لائحةَ الأوضاح، خلابةً في الاستعطاف، عَطَّافةً لدى الاستنفار، مُستوفيةً لحظوظها عند الاستفهام، من أبواب التَّصريع، والتَّعريض، والإطناب، والتَّقصير، والجِدِّ والهَزْلِ،والخُشونة، والليان، والإباء، والإسماح، من غير تفاوتٍ يظهر في خِلال أطباقها، ولا قصورٍ يَنْبُعُ من أثناء أعماقها، مبتسمةً من مثاني الألفاظ عند الاستشفاف، مُحتجِّبَةً في غموض الصِّيان لدى الامتهان، تُعطيك مرادك إنْ رَفَقْتَ بها، وتمنعُك جانبها إنْ عَنُفتَ معها، فهذه مَناسب المعاني لطلابها، وتلك مَناصب الألفاظ لأربابها "(١٢٣).

أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أنَّ جمال المعنى في تركه حرًّا دون تقيُّدٍ بقالب اللفظ، الذي قد تُجبر القافيةُ الشَّاعرَ عليه يقول: "ولن تَجِدَ أيمن طائرًا، وأحسن أولاً وآخرًا، وأهدى إلى الإحسان من أن تُرسل المعاني على سَجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ؛ فإنها إذا تُرِكَت وما تريد لم تكتسِ إلا ما يليق بها.. فأمَّا أنْ تضع في نفسك أنَّه لابُدَّ من أن تُجنِّس أو تَسجَع بلفظين مخصوصين، فهو الذي أنت منه بعَرض الاستكراه وعلى خطرٍ من الخطأ والوقوع في الذَّم"(١٢٤). وبالتَّالي فإنَّ ترك المعنى حُرًّا طليقًا يبحث عن قَالبه الشَّكلي المُناسب، يجعلُ هناك توافقًا بين الشَّكل والمَضمون إذ إنَّ كلاهما يرتبط بالآخر، ولا ينفصل عنه، وإذا كان القالب اللفظي يعتمد على إيقاع فإنَّ ذلك لا يعني جمال الإيقاع إلا إذا كان هُناك معنى يتطلبه يقول الجُرجاني: "وعلى

الجُملة فإنَّك لا تَجِدُ تجنيسًا مقبولاً، ولا سَجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاهُ وساقهُ نحوه"[١٢٥].

هذا التجنيس يعتمد على انتقاء الفطرة لا العقل؛ ولذلك يقول الجرجاني: "ومن هُنا كان أحلى تجنيس تسمعه، وأعلاه وأحقه بالحُسن وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المُتكلِّم إلى اجتلابه وتأهُّبٍ لطلبه"[١٢٦]. وهو مع هذه الفطرة في طلب القالب اللفظي الذي يحملُ إيقاعًا جميلاً، لا ينفصل كليةً عن الفِكر؛ ولذلك فهو يتطلب فيه – اللفظ– أنْ يكونَ مقبولاً من العقل يقول: "أمَّا التَّجنيس فإنَّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يَكُنْ مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا"[١٢٧].

إذن فلا فضل للفظٍ برَّاقٍ على معنى غير معقول، ولا معنى دقيق على لفظ مُستكره، فلابُدَّ من المُشاكلة بين اللفظ والمعنى، بل وموسيقى الأوزان، **يقول أبو هلال العسكري:** "ولا خير في المعاني إذا استُكرِهَت قَهرًا، والألفاظِ إذا اجترَّت قَسرًا، ولا خير فيما أُجِيد لفظهُ إذا سَخُفَ مَعْنَاهُ، ولا في غَرابَة المعنى، إلا إذا شَرُفَ لَفظُه مع وضوح المَغزى وظُهور المَقْصِد"[١٢٨]. يفسِّر أبو هلال العسكري فكرة تطلُّب العَقل لوضوح الكلام يقول: "والفَهمُ يأنس من الكلام بالمعروف، ويَسْكُنُ إلى المألوف، ويَصْغَي إلى الصَّواب، ويَهربُ من المُحال، وينقبض عن الوَخِم، ويتأخَّر عن الجافي الغليظ، ولا يَقْبَلُ الكلامَ المُضطرب إلا الفهمُ المضطرب، والرَّويَّةُ الفاسدةُ"[١٢٩]. وقد يفسِّر ذلك – من جانب آخر– ميل العرب إلى استحضار صورة القديم دائمًا، واعتبارهم تقاليد الشِّعر عند القدماء هى العمود، الذي لا يجب مخالفته.

ومن الطُّرق التي توضِّح المعنى حُسن ترتيب الألفاظ، **يقول العسكري:** "وحسن التَّأليف يزيد المعنى وضوحًا وشرحًا، ومع سوء التَّأليف، ورداءة الرَّصف، والتَّركيب، شعبة التَّعمية، فإذا كان المعنى وسطًا ورصف الكلام

جيِّدًا، كان أحسن موقعًا، وأطيب مستمعًا، فهو بمنزلة العِقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق بها، كان رائعًا في المرأى، وإنْ لم يَكُنْ مرتفعًا جليلاً، وإنْ اختلَّ نظمُه فضُمَّت الحبَّةُ منها إلى ما لا يليق بها اقتحمته العين، وإنْ كان فائقًا ثمينًا"(١٣٠). ويشرح أبو هلال العسكري المقصود بِحُسن الرَّصف فيقول: "وحُسن الرَّصف أنْ تُوضعَ الألفاظ في مَواضعها، وتمكَّن في أماكنها، ولا يُستعمل فيها التَّقديمُ والتَّأخيرُ ،والحذفُ والزِّيادةُ إلا حذفًا لا يُفسِدُ الكلام، ولا يُعَمِّي المَعنى؛ وتُضَمُّ كُلُّ لفظةٍ منها إلى شَكلها، وتُضاف إلى لِفقها، وسوء الرَّصف: تقديمُ ما ينبغي تأخيرُه منها، وصرفُها عن وجوهها، وتغييرُ صيغتها، ومُخالفةُ الاستعمال في نظمها"(١٣١).

وتلاحم أجزاء الكلام من أهم صِفات جودته عند الجاحظ يقول: "وأجود الشِّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلم بذلك أنَّه قد أُفرِغ إفراغًا واحدًا، وسُبك سَبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"(١٣٢). تتضح المعاني أيضًا من خِلال وضوح الألفاظ، وأسلوب الصِّياغة يقول الجاحظ: "وعلى قدرِ وضوح الدلالة، وصوابِ الإشارة، وحُسنِ الاختصار، ودَقَّةِ المدخل، يكونُ إظهار المعنى"(١٣٣).

لقد اعتمد الشُّعراء على فكرة الزَّخرفة في الصِّناعة، فإمَّا زخرفة شكلية من خلال نحت الألفاظ، وإما زخرفة فكرية من خلال الزُّخرف العقلي والغوص في التَّفكير، والإكثار من البديع سواء كان معنًا لطيفًا أو مُحسِّنًا جميلاً مُتَفَرِّدًا، والشُّعراء لم يَفصلوا كثيرًا بين ذلك أو ذاك في أثناء صياغتهم؛ فالفطرة كانت تَستدعى شكل الصِّياغة، لا الخوض في الأفكار الفلسفية التي حيَّرت النُّقاد، **يقول السَّيد أبو البركات علي بن الحسن العلوي:**

وكــلامٍ كَدمْــعِ صَــبٍّ غَرِيــبٍ   رقَّ حتــى الهَــواءُ يَكْثُــفُ عِنْـدَهْ
رقَّ لفظًـا ودقَّ معنــىً فأضْـحى   كلُّ سِحرٍ من البلاغَةِ عِبدَهْ[١٣٤].

فهو يتحدَّث عن نعوت جودة الألفاظ والمعاني، لا عن أفضلية أحدهما علـى الآخـر، فالرِّقـة فـي اللفـظ والدِّقـة فـي المعنـى مقيـاسٌ للبلاغـة عنـدهُ. أما القضية الثَّالثة التي شغلت النُّقاد "السَّرقات الشِّعرية" وهي مترتبة أيضًا على قضية نفاد المعاني.

ثالثًا: السَّرقات الشِّعرية:

إنَّ من أهمِّ دواعي الإبداع عند الشُّعراء الحِفظ والرِّواية، لذا فقد كان السَّمع هو مدرستهم الأولى التي يتعلمون من خلالها قوالب الصِّياغة وفنونها، ويساعدهم الحفظ على تدريب موهبتهم، ثم البدء في العزف المُنفرد على قيثارتهم الإبداعية، من خلال إيقاع داخلي وأوزان موسيقية، قد تخزنت في العقل فأصبح الشَّاعر يجيد إخراج هذا المخزون بوعي وبدون وعي، حيث إنَّ موهبتهم تكون قد وصلت بالتَّدريب لحدِّ عدم التَّفرقة بين الشِّعر الذي يخرج من خلال البديهة، **أو من خلال ما اكتسبه من مهارات وثقافات وأشعار "قِيل للبحتري:**

قد عثرت باحتذائك أبا تمام في شِعرك، فقال: أيُعاب علىَّ أنْ أتَّبِع أبا تمَّام، وما عَمِلْتُ بيتًا قط حتى أُخطِر ببالي"[١٣٥]. **ويؤكد البحتري على ذلك بقوله:**

والعَقْــلُ ضَــرْبَانِ إنْ نَظَــرْتَ فَمَــو   هُـوبٌ وثـانٍ للمَـرْءِ يَكْتَسِـبُهْ[١٣٦]

هذه القاعدة التي يستند عليها الشَّاعر في إبداعه، هى حقيقة مبنيَّة على التَّقليد في كُلِّ أطرافها. ولكنها مع ذلك لا تعدمه الإبداع والابتكار، والحقيقة أنَّ الإبداع ليس سمةً سائدةً بين جميع البَشر، قد يفسر ذلك كلام ستيفن جونسون عن الملكات الذِّهنية، إذا ما كانت نتاجَ الجينات المتطورة للبشر أم لا ؟ يقول:

"إنَّنا مزيجُ الطَّبع والتَّطبُع من أولنا إلى آخرنا، إنَّ ثراء الوضع البَشري، إنَّما يَرجعُ بالتَّحديد إلى التَّفاعل بين أدوات مطوَّرة وخبرةٍ ثقافية"(١٣٧).

إذنْ فالقاعدة الأولى، التي ينطلق من خلالها قطار الإبداع هي الدُّربة والتَّقليد، وقد ذهب الشُّعراء والنُّقاد الذين يؤمنون بفكرة نفاد المعاني إلى أنَّ الشُّعراء مهما صنعوا، فلن يفعلوا شيئًا جديدًا سوى الأخذ من القدماء، وإعادة تشكيل المعنى، لكنْ في صياغة مُختلفة. ولذلك كانت القيمة كل القيمة في الصِّياغة الشَّكلية، وليست في المعاني، فكما قال أبو هلال العسكري– متأثرًا برأي الجاحظ–: "ليس الشأن في إيراد المعاني؛ لأنَّ المعاني يعرفها العَربي، والعَجمي، والقَروي، والبَدوي، وإنما هو في جودة اللفظ.."(١٣٨).

وقضية السَّرقات الشِّعرية كانت أولى القَضايا، التي شُغِل بها النَّقد ردحًا من الزَّمن؛ وذلك لأنَّ السرقة تُفسد الشِّعر، **يقول محمد علي غوري:** "إنَّ كلمة سرقة وحدها كافيةٌ لتشويه كُلِّ جميلٍ، لذلك حاول النُّقاد تجنُّبها، والإتيان بكلمة أخرى بدلها وهي الأخذ، فقالوا بالأخذ الحسن أو القبيح"(١٣٩). هذه القضية لم تشغل النُّقاد فقط، وإنَّما شغلت الشُّعراء مُنْذُ العصر الجاهلي؛ فالنَّقد مرحلة تالية للإبداع ومن ثم فقد كان للشُّعراء هذا السَّبق في تناول القضايا النَّقدية، ولكنْ في شكل أبياتٍ متناثرة، وتعليقاتٍ نثرية متفرقة كانت تَفتقدُ عملية التَّنظير لهذه القَضية، ووضع الأقسام الكثيرة التي قد شُغِل بها النُّقاد. **يقول الشَّاعر الجاهلي: طرفة بن العبد:**

ولا أغيرُ على الأشعَار أسرُقها عنها غَنيتُ وشرُّ النَّاس من سَرقا(١٤٠).

ثم امتدَّ الحديث في هذه القضية عند الشُّعراء والنُّقاد في العصور التالِّية للعصر الجاهلي، وكأي قضية نقدية، كانت السَّرقات مثار جدلٍ كبير تعدَّدت وتفاوتت حولها الآراء؛ فمن النُّقاد من رأى أنَّها مذمومة، وبعضهم من استحسن بعضها، وذمَّ بعضها، ولكنَّهم تعاملوا معها على أنَّها ظاهرة طبيعية، وهؤلاء

يقول عنهم إحسان عبّاَس: "إنَّهم ينطلقون من موقفهم ذلك عن اعتقاد راسخ بأنَّ معاني الشِّعر كالهواء والمَرعى والماء، إنَّما هي أساسُ خلق هذا الكون مشاع بين النَّاس، فلا ضير على الخالف أن يأخذ ميراث السالف"(١٤١). **هذا الرَّأي أيضًا اعتنقه الجُرجاني إذ عبَّر عن ذلك قائلاً:**

وإنَّ الشِّعر مثل الحَلي عِندي حلالٌ أن يُعارَ ويُستعارا(١٤٢).

فهو ينظر للسَّرقات على أنَّها مُجرَّد معانٍ تُستعار كما تُستعار الحُلِّي بين النَّاس، ولكنَّ رأي القاضي الجرجاني هنا لا ينفصل عن شخصيته كناقد، وليس كشاعر؛ لأنَّ السَّرقة مذمومة مُطلقًا عند الشُّعراء، فالإنسان يعتزُّ بممتلكاته، والفِكرة أعزُّ ما يمتلك الشَّاعر، ولذلك فهو يثور على سرقة أفكاره ولو بتلميحٍ بسيط، خاصة وأنَّ تلك العصور لا تحتوي على قوانين تحمي الإبداع، وتَصون حقَّ المُبدع في المِلكية الفكرية، فمن هُنا جاء منطقُهم في الرَّفض المُطلق للسَّرقة بكلِّ أشكالها.

والرأي أنَّ كلَّ شاعر مقلِّد، وقد قلَّ هؤلاء المُبتكِرون، وهُناك تفاوتٌ في مستويات الإبداع والثقافة عند الشُّعراء؛ فمنهم من يُجيد التَّقليد دون أنْ يُظهره تمامًا، وبعضهم من لا يُجيد ذلك فيبدوا سارقًا بيِّنًا، يقول الأخطل: "نحنُ معشر الشُّعراء أسرَقُ من الصَّاغة"(١٤٣). ويقول ابن رشيق القيرواني: "والمُطابقة والتَّجنيس أفضحُ سرقةً من غيرهما؛ لأنَّ التَّشبيه وما شَاكَلهُ يتَّسع فيه القولُ والمُجانسةُ والتَّطبيقُ يضيق فيهما تناول اللفظ"(١٤٤).

أما الجاحظ فيرى أنَّ السَّرقة موجودة في كلِّ زمانٍ ومكان بين الشُّعراء؛ فهي أمرٌ لا مفرَّ منه يقول: "ولا يُعلَم في الأرض شاعرٌ تقدَّم في تشبيهٍ مُصيبٍ تامٍ، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريفٍ كريم، أو في بديعٍ مُختَرَعٍ، إلا وكل من جاء من الشُّعراء من بعده أو معه، إنْ هو لم يَعْدُ على لفظِهِ فيسرق بعضَّهُ أو يدَّعيه بأسره؛ فإنَّه لا يَدَعُ أنْ يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه

شريكًا فيه"[١٤٥]. ويعلِّق أبو هلال العسكري على تلك الفكرة قائلاً: "ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غِنى عن تناول المعاني ممن تقدَّمهم، والصِّياغة على قوالب مَن سَبقهم"[١٤٦].

وقد اعتبر الشُّعراء أنَّ سرقة الشِّعر شهادة بالإبداع، يقول يوسف بن يحيى علي بن المنجم عن أبيه قال: "كان أبو العباس محمد بن عمران الحلبي مليحًا متكلِّمًا ينتحل في الإخبار مذهب الحسن النَّجار، ويُناضل عنه، ويقول شِعرًا ضعيفًا، قال فقد شهدت له لعمري أنَّه لا يسرق الشِّعر، ولكنَّ الشَّهادة عليه بسرقتِه أحسن منها بتخلُّفه فيه؛ لأنه لا يسرق الشِّعر إلا من عَرَفَه"[١٤٧]. يفسِّر تلك القضية بدوي طبانة بحديثه عن الطَّبيعة الإنسانية يقول: "نحن لا نبدأ حياتَنا على وجه الأرض من جديد، بل إنَّ حياتَنا على وجه الأرض امتدادٌ لحياةِ آبائنا وأجدادنا ومعارفهم، وما رُكِّبَ فينا من غرائز، وما نزاوله من عادات وتقاليد، إنَّما هي رواسبٌ من الماضي، لا تزالُ تؤثِّر في أجسامنا كما تؤثِّر في أفكارنا وسُلوكنا"[١٤٨].

وقد استشهد أبو هلال العسكري بكلام الإمام علي بن أبي طالب ﵁ وأرضاه؛ إذ يقول: "لولا أنَّ الكلام يُعاد لَنَفَدَ"[١٤٩]. ولذلك يُجيز الآمدي السَّرقة في اللفظ والمعنى معًا؛ فالسَّرقة أمرٌ كالدَّاء لابد منه يقول: "والسَّرِق –أيدك الله– داءٌ قديم، وعيبٌ عتيقٌ، وما زال الشَّاعر يستعينُ بخاطرِ الآخرِ، ويستمد قريحتَه ويعتمدُ على معناه ولفظه"[١٥٠]. **ويقول في موضعٍ آخر**: "إنَّ من أدركتُهم من أهل العِلم بالشِّعر لم يكونوا يرون سَرقات المعاني من أكبر مساوئ الشُّعراء، وخاصة المُتأخرين، إذ كان هذا بابًا ما تعرَّى منه متقدّمٌ ولا متأخر"[١٥١].

أما أبو هلال العسكري فقد كان أحد أصحاب الآراء التي تجيز السَّرقة، ويرى أنَّها فنٌّ يجب تعلُّم طرقه، وقد بيَّن أنواعها: فمنها سرقةٌ خفيَّةٌ مقبولة، ومنها سرقةٌ قبيحةٌ مرزولةٌ، وقد وضَّح العسكري طُرُقَ وفنون إخفاء السَّرقة

فقال: "أحدها أنْ يأخذ معنى من نَظْمٍ فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نَظْمٍ، أو ينقل المعنى المُستعمل في صِفَةِ خمرٍ فيجعله في مديح، أو في مديحٍ فينقله إلى وصف، إلا أنَّه لا يكمل لهذا إلا المبرّز، والكامل المقدَّم؛ فمن أخفى دبيبه إلى المعنى وستره غاية السَّتر أبو نواس.. وبهذا يُعرف أنَّ حلَّ المنظوم، ونظم المحلول أسهل من ابتدائهما؛ لأنَّ المعاني إذا حَلَلْتَ منظومًا أو نَظَمْتَ منثورًا حاضرة بين يديك، تزيد فيها شيئًا فينتظم، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبة عنك فتحتاج إلى فكرٍ يُحضركها"(١٥٢). أما قُبح الأخذ عند العسكري فهو: "أنْ تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره، أو تخرجه في معرض مُستهجَن؛ والمعنى إنَّما يحسُن بالكُسوة"(١٥٣).

إذن فالسَّرقةُ أو الأخذ، أو أيًّا مًا كان اسمُهُ أمرٌ لا مفرَّ منه عند كلِّ إنسانٍ، **يقول ابن وكيع:** "اعلم – وفقنا الله وإياك للسَّداد، وقرن أمرك بالرَّشاد– أنَّ مرورَ الأيَّامِ قد أنفدَ الكلام فلم يُبقِ لمتقدِّمٍ على مُتأخِّرٍ فضلاً وإلا سبق إليه واستولى عليه"(١٥٤). هذه المُقدِّمة أوردها ابن وكيع قبل أنْ يتحدَّث عن السّرَقات المحمودة التي جعلها في عشرة أقسام، ثُمَّ جعل السَّرقات المذمومة في عشرة أقسام أخرى، **أما الحريري فقد قسَّم السَّرقة إلى ثلاثة أقسام أخرى في قوله:** "سَلْخٌ ومسْخٌ ونسخٌ"(١٥٥). أمَّا ابن رشيق القيرواني فقد استعرض آراء السَّابقين في هذه القضية، ولكنه ذهب في رأيه لما أجمع عليه النُّقاد، قال: "وقد ألَّف العُلماء والنُّقاد في سرقات الشُّعراء كُتُبًا عِدَّة، وصنَّفوا تصانيف كثيرة اختلفت فيها أراؤهم، وتباعدت طرائقهم، غير أنَّ أهل التحصيل مُجمِعون من ذلك على أنَّ السَّرقة إنَّما تقع في البديع النَّادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ"(١٥٦). وبالتَّالي ترك المساحة لسرقة المعاني؛ لأنَّها تدور في أذهان النَّاس وفي انفعالاتهم؛ حيثُ إنَّهم بشر يشتركون في تلك الصِّفات العامة من الفِكر والشُّعور، ويقسِّم بدوي طبانة أفكار الإنسان إلى قسمين يقول :

"وأفكار الإنسان ما كان منها عقليًا فمنشؤه العقل.. وما كان منها عاطفيًا فمنشؤه القلب.. على أنَّ هناك من المنطق، والغريزة، والعادة، والعاطفة، والإدراك ما يكون عامًا يشمل الجِنسَ، أو أكثر الجِنس، ولكنَّ تتفاوت درجاته حدّةً ورِقَّة، وشِدَّة وضعفًا من إنسانٍ إلى إنسان"(١٥٧).

إذن فالأفكار البشرية مُستنسخة، لا من مُنطلق التقليد والدُّربة فقط، ولكن من مُنطلق الإنسانية المُكرَّرة داخلنا جميعًا كبشر، ولكن تظلُّ هناك بصمة مختلفة لكلِ إنسان رغم عملية الاستنساخ الفكري هذه، يوضِّح ذلك بدوي طبانة قائلاً: "والفِكرة الأولى فِكرة جامعة، والمذاهب تخصيصٌ للعام، وإنْ نُسمِّيها تجديدًا، أو ابتداعًا، أو ابتكارًا، والتجديد، أو الابتكار ألفاظٌ نتوسَّع في معانيها حين نُريد بها ما تحمل من مدلولاتها اللغوية"(١٥٨). وبالتَّالي إذا كانت المعاني عامة فلا تُعتبر سَرقة عند ابن رشيق يبدو ذلك في قولِه: "وما كثر هذه الكثرة، وتصرَّف النَّاس فيه هذا التَّصرف لم يُسمَّ آخذه سارقًا مبتدعًا، فإذا شاع وتداولته الألسُن بعضها من بعض تساوى فيه الشُّعراء، إلا المجيد فإن له فضلة، أو المُقصِّر فإنَّ عليه درك تقصيره أنْ يزيدَ فيه شاعر زيادة بارعة مُستحسنة، يستوجبه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه"(١٥٩).

أمَّا عبد القاهر الجُرجاني فقد قسم المعاني إلى قسمين: عامة مشتركة -لا تدخل في إطار السَّرقة- وسماها بالعقلية، وخاصة سماها بالتخيلية يقول: "فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً من الأخذ، والسَّرقة، والاستمداد، والاستعانة، لا ترى من به حِسٌ يدَّعي ذلك، ويأتي الحكم بأنَّه لا يدخل حتى باب الأخذ، وإنَّما يقع الغلط من بعض من لا يُحسن التَّحصيل، ولا يُنعِم التَّأمل..وإنْ كان خصوصًا في المعنى، حكم العموم الذي تقدَّم ذكره"(١٦٠). ويبين ابن رشيق سبب خروج المعاني العامة من دائرة السَّرقة بقوله: "السَّرق أيضًا إنَّما هو في البديع المُختَرَع الذي يختصُّ به الشَّاعر،

لا في المعاني المُشتركة، التي هي جارية في عاداتهم ومُستعمَلة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظِّنَّةُ فيه عن الذي يورده أنْ يُقال إنَّه أخذه من غيره"(١٦١). أما الجرجاني فيعتبر الإضافة للمعنى العام تجديدًا، فإذا أخذ الشَّاعر المعنى المُتداول، فأضاف إليه زيادات "فلا يُعدُّ هذا من المعايب، بل يكون صاحبها بالتفصيل أحق وبالمدح والتزكية أولى"(١٦٢). ويتفق ابن طباطبا مع تلك الفِكرة فيقول: "وإذا تناول الشَّاعر المعاني، التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه"(١٦٣).

وقد جاء رأي الشُّعراء – في أغلبه – رافضًا للسرقة؛ لأنَّها تجور على حقهم الإبداعي، وقد كان ذلك يثير غضبهم، ويدفعهم لمحاولة الانتقام اللفظي من السَّارق، عن طريق أبيات من الشِّعر اللاذع، السَّاخر، يشكو من خلالها الشَّاعر سَرقة شِعره، ويستخدم الشَّاعر هذه الأبيات كسجل يبقى على مدار الزَّمن يحفظ له حقه الأدبي، فقد كانت أبياته تسير في البلاد، وتتناقلها ألسنة الرُّواة، ولم تَكُنْ هذه التسميات المتعددة، التي جاءت على ألسنة النُّقاد حول السَّرقة تهم الشُّعراء، ولكن السَّرقة بشكل عام بكل درجاتها كانت تؤلمهم وتوجعهم. والسَّرقة عند الشُّعراء علامة على ضعف السَّارق، سخر على بن المنجم من بعض اليزيديين؛ حيث إنَّه يقول الشِّعر فيسيء؛ **ولذلك يعمد إلى السَّرقة فقال عنه:**

اليَزِيدِيُّ عَلَيهِ دَرَقَهْ جِلدَةُ الفيل لديها وَرَقَهْ
إن يَقُل شِعرًا رديئًا فَلَهُ أو يُجِد في الشِّعر يوجَد سِرقَه(١٦٤).

ويسخر ابن أبي طاهر من البحتري لكثرة لحنه، وسرقات من أبي تمام، يقول:

فلمَّا تصفَّحتُ أشعارَهُ إذا هُو في شِعرِهِ قد خرِي

ففــي بعضِــهَا لاحِــنٌ جاهــلٌ وفــي بعضـها سـارِقٌ مفتَـرِ(١٦٥)

بُلِّغ الصَّاحب بن عباد بأنَّ أحد المُتشاعرين انتحل شِعره؛ **فقال أبلغوه عنِّي:**

سَـــرقْتَ شِـــعري وغيـــري يُضـــامُ فيـــه ويُخـــدعْ

فســـوف أجزيـــك صـــفعًا يَكـــدُّ رأسًـــا وأخـــدَعْ

فســـارقُ المـــال يَقطَـــع وســـارق الشِّــعر يُصــفَعْ(١٦٦).

أمَّا أحمد بن يوسف الكاتب، فيسخر ممن يدَّعون الشِّعر قائلاً:

إنَّ كفِّـــي إذا التقَينـــا أراهـــا تتنـــدى إلـــى قَفَـــا حيَّـــانِ

ولهـــا عطفـــةٌ ولابُـــدَّ مِنـــها بعـــدهُ فـــي قفـــا أبـــي عِمـــرَانِ

ذهبَـــتْ كُـــلُّ لـــذَّةٍ لـــي إلا لذَّتـــي فـــي تفقُّـــد الإخـــوَانِ

واشتغافي بصفع من يدَّعي الشِّعـ ـرَ بِــلا خِبْــرةٍ ولا إحسَــانِ(١٦٧).

والادعـاء: هـو أحـد أقسـام السَّـرقة المذمومـة، ومعنـاه: "أنْ يـدَّعي غيـر الشَّاعِر لنفسه شِعر غيره"(١٦٨). وكان البعض الآخر من الشُّعراء يعتبرون سرقة الشِّعر عيبًا أخلاقيًّا قبل أنْ يكون فنيًّا، **يقول علي بن المنجم:**

وفــي الحلبــي كــلُّ أُنــسٍ ومُتعــةٍ ونِعْـمَ أخـو الإخـوَانِ عنـد الحَقَـائِقِ

ولكنَّـــه ممـــن يجـــوِّر ربـــه وينحَلُــهُ مَــذمومَ فعــل الخلائــقِ

وينشـدك الشِّـعر الغثيـث لنفسِـه فتحلـف عنــه أنَّــه غيـر ســارقِ

فمـا سـرَّني لـو أنَّـه لـي موافـقٌ ولا ضرَّني إنْ كـان غيـر مُوَافِق(١٦٩)

لا شكَّ أنَّ السَّرقة فعلٌ قبيح في معناها الحرفي، **يفسِّـر محمـد علـي غوري أحد أوجه القبح في السَّرقة يقول:** "حين تنسب كلامًا قويًّا لشخص ضعيف مثلاً، فإنَّك لا تسمع بذلك الكلام لصدوره من شخص غير لائق به، حتـى لـو كـان الكـلام فـي ذاتـه جميلاً؛ فمـن مُتطلبـات الجمـال وضـع الشَّـيء فـي مكانـه المُناسب"(١٧٠). لذا فقد كـان الشُّعراء يتفاخرون ببعدهم عن السَّرقة؛

حيث إنَّ الشَّاعر الضَّعيف هو وحده من يسرق الشِّعر. يقول أبو حيَّة النميري مفتخرًا بقوة طبعه وجودة صياغته للشِّعر:

إنَّ القصائدَ قد علِمْنَ بأنني   صَنِعُ اللسان بهِنَّ لا أتنحَّلُ

وإذا ابتدأتُ عروضَ نَسْجٍ رَيِّضٍ   جَعَلَتْ تَذِلُّ لما أُرِيدُ وتُسْهِلُ

حتى تُطاوِعَني ولَو يَرتاضُهَا   غيري لحاولَ صَعْبَةٌ لا تَقْبَلُ(١٧١).

استخدم الشَّاعر أيضًا مُصطلح الإغارة بدلاً من السّرَقة، وهو ما يوحي بالعنف والقتال، وكأنها قبيلة قوية تُغير على أخرى أضعف منها ظُلمًا وعُدوانًا، هجا السَّري الرَّفَّاء الخالدي واتهمه بالسَّرقة فقال:

قد أنْسَت العالَمَ غاراتُهُ   في الشِّعر غاراتُ المغاويرِ

أثكلَني غِيد قَوَافٍ غَدَتْ   أبْهَى مِن الغِيدِ المَعَاطيرِ

أطيَبُ رِيحًا من نَسيم الصَّبَا   جاءت بِرَّيا الوردِ مِن جُورِ

من بَعد ما فَتَّحَتْ أنوارَها   فابتسمَت مثل الأزَاهِير

إذن فسرقة الشِّعر لا تقف عند حدِّ الإغارة على شِعر المُعاصرين، وإنَّما تصل إلى شِعر القدماء منذ العصر الجاهلي. "والإغارة: أنْ يضع الشَّاعِر بيتًا ويفترع معنى مليحًا فيتناوله منه من هو أعظم مِنهُ ذِكرًا وأبعدُ صوتًا"(١٧٣). استخدم الشُّعراء أيضًا مصطلح الاجتلاب، ففي هجاء السَّري الرَّفَّاء للخالديين نراه يقول:

جَلَبَا إليكَ الشِّعرَ مِن أَوطَانِهِ   جَلْبَ التُّجَّارِ طرائفَ الأجلابِ

فبدائعُ الشِّعراءِ فِيمَا جَهَّزُوا   مَقرونَةٌ بِغرائَبِ الكُتَّابِ(١٧٤)

ويقول ابن ميَّادة:

قِسني إلى شُعراء النَّاس كلِّهم   وادْعُ الرُّواة إذا ما غثَّ ما اجتلبوا(١٧٥).

وقال جرير:

ستعلمُ من يكونُ أبُوهُ قَيِّنًا   ومن كانَتْ قَصَائِدُهُ اجتِلابَا(١٧٦).

استخدم المتنبي مصطلح الانتحال بدلا من السَّرقة قال:

ناديتُ مَجْدَكَ فِي شِعري وقَدْ صَدَرَا   يا غير مُنْتَحَلٍ فِي غَيْرِ مُنتَحَلِ[١٧٧].

والانتحالُ شبيه الاجتلاب فـإنَّ الانتحــال: يعني أخذ الشَّاعر "قصيدة أو أبياتًا لشاعر آخر وينتحلها لنفسه"[١٧٨]. أي أنَّه يدعي صياغته لها، **أمــا البُحتري فقد استخدم مصطلح الاستعارة في شكواه من سرقة شعره جاء ذلك في قولِه:**

لا الـدَّهرُ مُسْتَنْفَـدٌ ولا عَجَبُـهْ   تَسُــومُنا الخَسْــفَ كُلُّــهُ نُوَبُــهْ

نـال الرِّضــا مــادحٌ وممتــدَحٌ   فقُـل لهـذا الأميـر مـا غَضَـبُهْ

أجْلَـى لصُـوصَ الـبِلاد يطلُـبُهُمْ   وبــاتَ لِــصُّ القَــريضِ يَنْتَهِبُــهْ

أُردُدْ عَلَينَـا الـذي استَعَرْتَ وقـلْ   قولـك يُعـرَفْ لِغالـبٍ غَلَبُـهْ[١٧٩].

والخُلاصـة: إنَّ موقف النُّقاد من السَّرقات كان مُتهاونًا، وهم يرون أنَّه أمرٌ لا مفرَّ منه؛ حيث إنَّ القدماء قد سبقوا إلى المعاني، ويستنتج وليد القصاب من ذلك أنَّه: "ما دام النُّقاد يعتقدون أنَّ المعاني قد استنفدها المتقدمون، حتى لم يكادوا يدعون للمتأخر شيئًا، وإذا كانت المعاني في حدِّ ذاتها لا قيمة لها عندهم، وإنَّما الشأن للصِّياغة فإنَّ من الطَّبعي بعد ذلك أنْ يكون لهؤلاء النُّقاد من قضية السَّرقات موقف يتناسب مع موقفهم من هاتين القضيتين: نفاد المعاني، واللفظ والمعنى"[١٨٠].

هذا الموقف يتمثل في الاعتراف بالسَّرقة كأمر واقع لا يمكن الفرار منه؛ وذلك لأسباب كثيرة؛ فالباقلاني يرى أنَّ شحذ القريحة بحفظ الشِّعر القديم، يجعل المعاني متاحة أمام الشَّاعر، ولكنَّه نتيجة لذلك سوف يكون مضطرًا للتكرار ،ويقول عن فائدة الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور: "إنَّ في ذلك فوائد جمة؛ لأنَّه يُعلَم منه أغراض النَّاس، ونتائج أفكارهم، ويُعرف به مقاصد كل فريق منهم، وإلى أين ترامت به صنعته في ذلك، فإنَّ هذه

الأشياء مما تشحذ القريحة، وتُذكي الفِطنة، وإذا كان صاحب هذه الصِّناعة عارفًا بها، تصير المعاني التي ذُكِرت، وتعب في استخراجها، كالشَّيء المُلقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك منه ما أراد"(١٨١).

وإذا كان الأمر كذلك فإنَّ ترادف خواطر النَّاس وتشابهها ستتكرَّر، بحكم الأخذ من نفس المعين، ومن هُنا لا بُدَّ من السَّرقة، يقول في ذلك:"ومن المعلوم أنَّ خواطِر النَّاس، وإنْ كانت متفاوتة في الجودة والرِّداءة، فإنَّ بعضها لا يكون عاليًا على بعض، أو منحطًّا عنه إلا بيسير، وكثيرًا ما تتساوى القرائح والأفكار في الإتيان بالمعاني، حتى أنَّ بعض النَّاس قد يأتي بمعنى موضوع بلفظٍ، ثمَّ يأتي الآخر، بعده بذلك المعنى واللفظ بعينهما من غير عِلْمٍ منه بما جاء به الأول، وهذا الذي يسميه أرباب هذه الصِّناعة وقوعُ الحافرَ على الحافرِ"(١٨٢).

الحقيقة أنَّ هذه القضية في منتهى الصعوبة، والحُكم فيها أمر يحتاج للتَّبحر في شِعر القدماء على مرِّ العصور السَّابقة، والاطلاع على أحوال النَّاس، والتَّطورات التي مرَّت بها حياته، والاطلاع على علوم اللسان، وقواعد البيان" فاللغة إرثٌ اجتماعي تحمل مفرداتها إلى كُلِّ جيل كثيرًا من ارتباطات الأجيال التي سبقته"(١٨٣). وللهروب من هذه القضية لجأ الشُّعراء المُحدثون للبديع؛ لأنَّه الحَل الوحيد للنَّجاة من عملية التَّكرار. **يقول الجاحظ:** "والصَّحيح أنَّ باب الابتداع للمعاني مفتوحٌ إلى يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر، وهي قاذفة بما لا نهاية له"(١٨٤). كانت جميع هذه القضايا مبرِّرا للنقاد في وضع معايير تحكم هذه الصِّناعة، وتفرِّق بين الشِّعر القديم والشعر الحديث، المعاني المسروقة فعلاً، والمعاني التي جاءت بها الخواطر، كما أشار لذلك بعض النُّقاد، هذه المعايير، تستطيع الحُكم على ألفاظ الشَّاعر، ومعانيه، الجيد منها والردئ، المبتكر، والمتكرر.

المبحث الثَّالث:

البُحتري وعَمود الشِّعرِ

كان من الضرورة التَّركيز على فهم عمود الشعري عند البُحتري ومن خلاله، فمما ذكره المرزوقي إنَّ أوَّل من استخدم مصطلح "عمود الشِّعر" هو البُحتري حينما سُئل عن نفسه وعن أبي تمام فأجاب: "كان أغوص على المعاني منِّي، وأنا أقوَم بعمود الشِّعر منه"(١٨٥). وليس غريبًا أنْ يأتي المُصطلح على يد البحتري – كما يرى البعض– فقد نما فِكر الشُّعراء في العصر العباسي للحدِّ الذي أصبحوا فيه علماءً لهم كتبٌ مؤلَّفة، وقام البُحتري نفسه بتأليف كتاب الحماسة معارضة لكتاب أستاذه أبي تمام، اختاره من أشعار العرب للفتح بن خاقان، وجعله مائة وأربعة وسبعين بابًا، ضمَّنها مُعظم المعاني الأدبية، التي تناولها الشُّعراء المتقدمون، وله كتاب آخر في معاني الشِّعر.

ومن الغريب أنْ يتَّفِقَ أغلب النُّقاد على ريادة البُحتري لمذهب عمود الشِّعر، الذي يلتزم بقواعد القُدماء دون أنْ يفتقد التَّجديد الملتزم. فهل ذلك يؤكِّد على الفكرة التي تقول إنَّ مذهب عمود الشِّعر قد قام لنصرة البُحتري وتحيزا له أمام ذلك الشَّاعر المحدث – أبو تمام– الذي أزعج الكثيرين؛ بسبب طريقته المُغالية في استخدام البديع؟ إنَّ مناصرة القديم سبب أساسي في تقديم البحتري، لكنَّه ليس السَّبب الوحيد؛ فالبحتري أحد الشُّعراء الفُحول في عصره، وقد احتل مكانة كبيرة عند الشُّعراء والنُّقاد، واعتبرت طريقته في نسج الشِّعر أنموذجًا يجب على الشُّعراء الاقتداء به إذا أرادوا النَّسج على المنوال الصَّحيح . قد كانت تلك المكانة الكبيرة للبحتري نتيجةً لعديد من العوامل، التي صقلت موهبته، وأكسبته تلك الموهبة الفذَّة؛ فقد نشأ البُحتري في بيئة بدوية أكسبته صفاء اللغة، وصحة

الرِّواية، وقوة الطَّبع، وملكة البلاغة، وقد أضاف إلى ذلك علومًا أخرى تعلمها في نشأته.

انحدر البُحتري من جذور عربية خالصة، وقد وفرت له بيئته التي عاش فيها طبيعة ساحرة ملهمة، واختلط بالبدو وبذلك تلقَّن العربية من معينها الصافي، حتى أنَّ أبا تمام قد شهد له -حينما سمعه ورآه- بإمارة الشِّعر. والغريب أنَّ البحتري كان -في بداياته الشِّعرية- يعتبر أبا تمام الأب الرُّوحي له، لكنَّ بيئته البدوية كانت تجعله ينسج على منوال القدماء، فقد استهوت نفسه ذلك، واعتادت قيثارتُه العزف على ذلك الإيقاع الذي تألفه الرُّوح، يقول الآمدي: إنَّ هناك اختلافًا بين البُحتري وأبي تمام؛ "لأنَّ البُحتري كان أعرابي الشِّعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل..وكان يتجنب التَّعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام"(١٨٦). ومما يشهد على تميزه أيضًا أنَّه قد أصبح في عصر الخليفة المتوكل شاعرَ الخلافةِ بلا منازع؛ حيث عالج مذهبًا فنيًّا متكاملاً في اللفظ، والمعنى، والبديع، والتَّصوير، والموسيقى، واستطاع بهذا المذهب الخاص أنْ يتمثل الرؤى الجمالية الصَّادقة لفنه وأدواته.

وحين التَّأمل في طريقة البُحتري في نسج شِعره، نجد أنَّه من هؤلاء الشُّعراء الذين ينحتون الشِّعر، أو الذين أُطلق عليهم اسم"عبيد الشِّعر" وقد وصف البُحتري ذلك حينما قال:

لي من الشِّعر نخوةٌ واعتزازِ	**وهجومٌ على الأمُورِ الشِّدادِ**
فإذا ما بَنَيْتُ بَيْتًا تَبَخْتَرْ	**تُ كَأنِّي بَنَيْتُ ذَاتَ العِمَادِ**
أو كأنِّي أحُوكُ حَوْكَ زِيَادٍ	**أو كَأنِّي أبُو دُؤَادِ الإيَادي(١٨٧).**

لقد عبَّر عن نسجه لشِعره بالبناء، وهو ما يحتاج لعملية ذهنية يقظة، وحسٍ جمالي متميز، وحينما افتخر بنفسه تمثَّل قدوته من الشُّعراء، وهم زياد وأبو دؤاد الإيادي أصحاب فصاحة، ومهارة في نسج الأبيات، وقد لاحظ

أبو هلال العسكري هذه الطَّريقة في البناء الشِّعري عند البُحتري فقال عنه: "وكان البُحتري يُلقي من كل قصيدة يعملها جميعَ ما يرتابُ به فخرج شِعره مُهذَّبًا"(١٨٨). وقد روى المرزباني أنَّ أبا عثمان النَّاجم قد سمع البُحتري يقول: **مكثتُ حتى خضبت بالمقراض أربعين سنة حتى أتممتها فقلتُ:**

وأَبَتْ تَركِي الغُدَيَّاتُ والآ صَالُ حتَّى خَضَبْتُ بِالمِقْرَاضِ(١٨٩).

ومن هنا يمكن القول أنَّ البحتري من أولئك الشُّعراء، الذين حرصوا على تثقيف وتنقيح شعرهم؛ للمحافظة على جزالته وفخامة بنائه؛ فهو يدرك تمامًا أنَّ سبيله إلى بلوغ هذه الغاية يكمن في تطويره العلاقات التركيبية بين الألفاظ والمعاني داخل البناء الشِّعري.

وقد كثرت تعليقات النُّقاد حول شِعر البحتري، ولكنها تكاد تُجمِع على تفوقه وبراعته في صِناعة الشِّعر، وقد وصف الآمدي شِعرَ البُحتري بنوعٍ من الحيادية حينما قارن بين حجج المُتحيزين له والمتحيزين لأبي تمام يقول: "فمن فضَّل البُحتري، ونسبه إلى حلاوة النَّفس، وحبِّ التَّخلص، ووضعِ الكلام في مواضِعه، وصِحَّةِ العبارة، وقُرب المأتى، وانكشافِ المعاني، وهُم الكُتَّاب والأعراب، والشُّعراء، والمطبوعون، وأهل البلاغة"(١٩٠).

وقد رأى ابن الأثير أيضًا أنَّ البُحتري يغرِّد بالشِّعر يقول: "وأما أبو عبادة البُحتري فإنَّه أحسن في سبك اللفظ على المعنى، وأراد أنْ يشعر فغنى، ولقد حاز طرفي الرِّقة والجزالة على الإطلاق"(١٩١).

إنَّ فكرة نحت القصائد عند البُحتري جعلت شِعره بعيدًا عن الخطأ، ذلك بالإضافة لما حباه الله به من جودة الطَّبع وقوته، وهذا ما أكده كلام النُّقاد في حقه، قال عنه يوسف البديعي الدمشقي : "أبو عبادة أتيٌّ في شِعره بالمَعنى المقدود من الصَّخرة الصَّماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء.. وما أقول إلا أنَّه أتى في معانيه بأخلاط الغالية، ورقى في ديباجة لفظه إلى الدرجة

العالية"[١٩٢]. وقد أكد ابن المعتز على هذه الفكرة ففي معرض حديثه عن أبي تمام قال: "قد أنصف البُحتري لما سُئل عنه وعن نفسه فقال: جيده خير من جيدي، ورديِّي خير من رديِّه؛ وذلك أنَّ البُحتري لا يكاد يغلط لفظه، إنَّما ألفاظُه كالعسل حلاوة، فأما أنْ يُشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات، بل يغرق في بحره، على أنَّ للبحتري المعاني الغزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره"[١٩٣].

أما أبو بكر الصَّولي مع تعصبه لأبي تمام يشهد باستواء شِعر البُحتري وبأنَّ معانيه مأخوذة من أبي تمام، أضف إلى ذلك كل مقاييس الحُسن في شِعره تلك التي جعلته إماما لكل الشُّعراء في عصره يقول: "ولا أعرف أحدًا بعد أبي تمام أشعر من البُحتري، ولا أغض كلامًا، ولا أحسن ديباجةً، ولا أتم طبعًا وهو مستوي الشِّعر، حلو الألفاظ، مقبول الكلام، يقع على تقديمه بالإجماع، وهو مع ذلك يلوذ بأبي تمام قي معانيه"[١٩٤]. وكون البحتري يأخذ معانيه من أبي تمام – للحدِّ الذي جعل ابن المعتز يصف ذلك الأخذ بالسَّرقة– أمر طبعي؛ فقد أقرَّ البُحتري بتلمذته على يد أبي تمام، وكان يفخر بذلك، ويحدث ببعض تعاليم أستاذه له، والمعاني تتكرر في أذهان البشر خاصة إذا كانوا على نفس المستوى المعرفي والثَّقافي والإبداعي.

لقد أظهر البُحتري اهتمامًا كبيرًا بالمعنى داخل نسيجه الشِّعري، **لكن دون أنْ يلجئه ذلك إلى التَّكلف يقول:**

واللفْظُ حَلْيُ المَعْنَى ولَيْسَ يُرِيـ ... كَ الصُّفْرُ حُسْنًا يُريكَـهُ ذهَبُهْ[١٩٥].

فالمعاني عند البُحتري أرواح تتنفس وتتحرك، والشَّاعر يجب أنْ يخلقَ لها الجو المناسب، الذي يمازج فيه بين الألوان ويؤلف، ويربط فيه بين الأوزان، ويوحد عملية من عمليات الصِّياغة الفنيَّة، ويضرب فيها بريشته السَّريعة، **التي يقول عنها:**

الشِّـــعْرُ لَمْـــحٌ تَكْفِـــي إشَـــارَتُهُ وليسَ بالهَذْرِ طوّلِتْ خُطَبُهْ[١٩٦].

فالمعاني الجميلة تظهر في القليل من الألفاظ، كأنَّها الإشارة التي يكتفي بها اللبيب. أجاب أبو الطَّيب المتنبي حينما سُئل عنه، وعن أبي تمام فقال: "أنا وأبو تمام حكيمان والشَّاعر البُحتري، ولعمري إنَّه أنصف في حُكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه، فإنَّ أبا عُبادة أتى في شِعره بالمعنى المقدود من الصَّخرة الصَّماء في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بُعد المرام، مع قربه إلى الأفهام، وما أقول إلا أنَّه أتى في معانيه بأخلاط الغالية، ورقى في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية"[١٩٧].

وللبحتري فلسفة خاصة في الفصل في قضية اللفظ والمعنى؛ فهو يرى ضرورة المُشَاكلة بينهما، **ويقرر ذلك حينما كانت تروعه المعاني يقول:**

حُـزْنَ مُستَعمَلَ الكَلامِ اختيَارًا وتَجَنَّـــبْنَ ظُلْمَـــةَ التَّعْقِيـــدِ

ورَكِـبْنَ اللفْـظَ القَرِيـبَ فَأدْرَكْـ ـنَ بِـهِ غَايَـةَ المُـرَادِ البَعِيـدِ[١٩٨].

وقد استطاع البُحتري بمذهبه هذا أنْ يتنسمَ قمة الإبداع في حُسن التَّعبير عن معانيه، وحينما سُئل عن الأفضلية بين الفرزدق وجرير، استحسن شِعر الفرزدق، ويعتبر الصَّولي ذلك الاستحسان دليلا على مذهب الشَّاعر المصنوع؛ فقد اختار ما يناسب مذهبه الشِّعري ويرى الصَّولي أنَّ مذهب البُحتري يقوم على الصَّنعة الخالصة، أي عمل المعاني من جانب، وفنون البديع من جانب آخر، وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصَّنعة، ليس عند أي شاعر من شُعراء الصَّنعة، بل عند أبي تمام إمام الصنعة في الشِّعر العربي"[١٩٩].

أما أبو الفرج الأصفهاني – ومع أنَّه تلميذ الصَّولي– فلم يتَّهم البُحتري بأنَّه شَاعرٌ مصنوع، بل رأي عكس ذلك، **يقول عنه:**" شَاعرٌ فَاضلٌ حَسنُ المَذْهَبِ، نَقِيُّ الكَلام، مَطْبُوعٌ، كان مشايخنا رحمة الله عليهم يختتمون به

الشُّعراء"[٢٠٠]. يتفق طه حسين مع ذلك الوصف للبحتري ويرى أن أهم ما يميزه هو أنه شاعر مطبوع، ومع ذلك فشِعره:" ليس من السَّهل أن يُقال فيه بأنه مطبوع سهل يسير..وقد تظهر فيه صنعة حلوة"[٢٠١].

وقد احتفل الجُرجاني بطبع أبي عبادة في الوساطة فقال: "ومتى أردت أنْ تعرف ذلك عيانًا، وتستثبته مواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السَّمح المُنقاد والعصي المُستكره فاعمد إلى شِعر البُحتري، ودَعْ ما يصدر به الاختيار، ويعد أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال، وعليك بما قاله عن عفو خاطره وأول فكرته"[٢٠٢]. وقد أورد الجُرجاني الكثير من الشَّواهد من شِعر البُحتري وعلل اختياره قائلاً: "وإنَّما أحلتك إلى البُحتري؛ لأنَّه أقرب بنا عهدًا، ونحن به أشد أُنسًا، وكلامُه أليفٌ بطباعنا، وأشبه بعاداتنا، وإنَّما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها، فإنْ شئت أنْ تعرف ذلك في شِعر غيره كما عرفته في شِعره، وأنْ تعتبر القديم كاعتبار المولد فأنشد شِعر جرير"[٢٠٣].

ومع استحسان البُحتري لشِعر الفرزدق يرى الجُرجاني توافقًا بينه وبين شِعر جرير لا الفرزدق؛ فقد يستحسن الإنسان ما لا يُجيده لا ما يوافقه دائمًا، فاستشهاد الصَّولي ليس جديرًا بأنْ يكون برهانًا على تصنع البُحتري في شِعره، ذلك بالإضافة لشِبه حالة إجماع عند النُّقاد بكون الرَّجل مطبوعًا غير مُتَصَنِّعٍ.

ووفقًا لمعايير الجودة في القديم يُعتبر البُحتري من كبار المادحين، بل إنَّه عند أبي هلال العسكري أكبر المادحين جميعًا، فقد أورد مدحةً للبُحتري، وعقَّب عليها بقوله: "لم يَبْقَ وجه من وجوه المدح في الجود والشَّجاعة، وثقوب الرَّأي، ومضاء العزيمة، والدَّهاء وشِدَّة الفِكر، إلا قد اجتمع ذكره في هذه الأبيات، ولا أعرف أحدًا يستوفي مثل هذه المعاني في أكثر مدائحه إلا البُحتري"[٢٠٤].

وقد أشاد بعض النُّقاد بإجادة البُحتري في الألفاظ كإجادته في المعاني؛ فألفاظه تتَّسِمُ بالعذوبة والسَّلاسَة والبُعدِ عن التَّعقيد، أشاد بذلك الباقلاني، حيث كانت تعجبه ديباجة البُحتري على كل شُعراء عصره يقول: "وإنْ كُنَّا نُفضِّل البثحتري على ابن الرومي وغيره من أهل زمانه؛ نقدمه لحُسن عبارته، وسلاسة كلامه، وعذوبة ألفاظه، وقلة تعقد قوله"(٢٠٥).

أكد على ذلك أيضًا ابن شرف القيرواني، فقرَأ شِعر البُحتري وأثنى عليه فقال: "وأمَّا البُحتري فألفاظه ماءٌ ثجاج، ودُرٌّ رجراج، ومعناه سراجٌ وهَّاج على أهدى منهاج، يسبقه شعره إلى ما يجيش به صدره يُسر مُراد، ولِين قِياد، إنْ شربته أرواك،وإن قدحته أوراك؛ طبعٌ لا تكلُّف يُعييه، ولا العناد يُثنيه، لا يُمَلُّ كثيره، ولا يُستكلف غزيره"(٢٠٦).

أما ابن سِنان الخفاجي فقد وضع البُحتري في مكانة تعلو على مكانة الجميع يقول: "هذا على أنني لم أعرف قديمًا ولا حديثًا أحسن سبكًا من أبي عُبادة، ولا أحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني"(٢٠٧).

إذن فهناك شبه إجماع على تفوق البُحتري على شُعراء عصره بل وعلى السَّابقين له، هذا الإجماع كان من النُّقاد المتحيزين وغير المتحيزين له، فقد تميزوا بالإنصاف في الحكم عليه، وقلَّ هؤلاء الذين تناولوا عيوبًا للبُحتري، ومن هؤلاء ابن العميد؛ فقد كان يرى أنَّ "البُحتري متكلفٌ في قصيدته في صِفة "الإيوان" وأنَّ الشِّعر حسنٌ المطالع والمقاطع، وأنَّ على الشَّاعر أنْ يتخيَّر للمعنى الذي اعتمده وقصده أحسن وزن يُلائمه وأحسن قافية"(٢٠٨). وابن العميد لا يتكلم عن جميع شِعر البُحتري، وإنَّما أحدُ قصائده، وهذا أمر لم ينكره بقية النُّقاد حيث أجمعوا على قلة خطأه، إذن فللبحتري لا شك عيوب لكنَّها ليست بالكثرة التي توجد في أشعار الآخرين، ولم يُغفل ابن العميد مميزات هذه القصيدة أيضًا، مما يدل على صِحَّة كلام النُّقاد فليست هناك قصيدة كاملة

العيوب عند البُحترى، وإنَّما كان النُّقاد يلهثون وراء أخطاءه فلا يجدونها إلا فيما ندر .ويبدو أن ابن رشيق قد بنى رأيه على تعليق ابن العميد فحينما تحدث عن عيوب البحتري أشار إلى أنه: "لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له، إنَّما يكون سهلا ويأتي به عفوًا، وكان كلما تمادى قوي كلامه"(٢٠٩).

لقد تميزت أوزان البُحتري أيضًا كغيرها من بقية أركان الشِّعر، وهو يمثل أنقى موسيقى شِعرية من خلال ما نجده في شِعره من وسائل التَّفوق في فَنِّ الصَّوت، والتوافق الصَّوتي بين الكلمات يقول عنه شوقي ضيف: "حقًا أنَّ البُحتري أحسن جانب الموسيقى الداخلية في الشِّعر، وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعاني، والتَّوافق الصَّوتي بين الحروف والحركات والكلمات، وكأنِّي به كان يوفِّر جميع وقته للصَّوت"(٢١٠).

والسُّؤال: هل التزم البُحتري بعمود الشِّعر عامةً دون أنْ يخالفه في شيء؟ يجيب عن ذلك السُّؤال خليفة الوقيان، يقول: "إنَّ القول بأنَّ البُحتري لم يُفارق عمود الشِّعر، لا يخلو من التعسُّف؛ ذلك أنَّه أفاد من التَّطور، الذي طرأ على الشِّعر العبَّاسي، واستطاع أنْ يتمثَّله، ويواكبُه، ويوائم بينه وبين ما كان ينشده المُحافظون..إنَّه أسهم في التجديد، ولكن بطريقته الخاصة، وخرج على عمود الشِّعر، ولكنه لم يستعدِ المُحافظين، أو يتعمد استفزاز مشاعرهم، وإثارة القلق والتَّخويف من الجديد في نفوسهم"(٢١١).

لا شكَّ إنَّ البُحتري شاعرٌ مثقفٌ، ولكنَّه لم يَكُنْ متفلسِفًا كأبي تمام، لذا فبديهته تَنْسُجُ على الفِطرة، ومن خلال دربته داخل البيئة البدوية، وقد كان يسعى كغيره من الشُّعراء، إلى نيل مكانة عالية بين الشُّعراء، وبالتَّالي فقد كانت له فلسفته الخاصة في فهم الشِّعر، وطُرُقِ إرضاءِ النُّقادِ من خلال ذلك الفهم، يقول:

جَاءَتْ كَدُرٍّ فِي سِمَاطِ لؤلؤٍ ... في جِيدِ خَوْدٍ أو كَعِقْيَانِ الذَّهَبِ

سِـحْرٌ حَـلالٌ لَـمْ أُوَلِّـفْ عِقْـدَهُ   إلا لِتَعْلُو رُتْبَتِي عَلى الرُّتَبِ[٢١٢]

وإذا كـان مـدار الأمـر كمـا قـال الجـاحظ الفهـم والإفهـام، فـإن البُحتـري قد نجـح فـي ذلك، يقول يوسف البديعي الدمشقي: "أبـو عُبادة أتـيٌّ فـي شِعره بـالمعنى المقدود مـن الصَّـخرة الصَّـماء فـي اللفظ المصـوغ مـن سلاسـة المـاء؛ فأدرك بذلك المرام، مع قربه إلى الأفهام"[٢١٣].

كـان أمـل كـل شَـاعر أنْ يُـداعبَ آذان الـرُّواة، حتـى تسـيرَ أبياتُـه في البلاد؛ ففي ذلك مجد الشُّعراء وشرفهم، **وهو يفتخر بشهرة شِعره فيقول:**

إذا قُلْـتُ شِـعرًا فالنُّجـومُ رُوَاتُـهُ   ومَن ذَا رَأى الشِّعرى رَوَتْ لامرئٍ شِعرَا

ومَا أنَـا مِمَّن يَرْكَـبُ الشِّـعْرَ قَدْرَهُ   ولَكِنَّ قَـدْرِي يَرْكَبُ الشِّعرَ والشِّـعْرَى[٢١٤].

وقد كان النُّقاد في جدل حول قضية الصِّدق والكذب في الشِّعر، وأسلوب البُحتري كان يروقهم؛ **لأنه يلتزم الصِّدق، يقول:**

إنْ كَانَ عِنْدَكَ خَيْرُ القَوْلِ صَادِقُهُ   فَوَاجِـبٌ أنَّ شَـرَّ القَـوْلِ كَاذِبُـهُ

ومَـا حَبَـوتُ أبَـا العبّـاسِ مَنْقَبَـةً   في المَدْحِ حتَّى استَحَقَّتْهَا مَنَاقِبُهُ[٢١٥].

ويقول في موضع آخر مُخاطبًا ممدوحه:

ولَـمْ أُحَابِـكَ فِـي مَـدحٍ تُكذِّبُـهُ   بالفِعْلِ مِنْك وَبَعْضُ المَدْحِ مِن كَذِبِ[٢١٦]

ويبدو أنَّ البَساطة في شِعر البُحتري لم تَكُنْ مُتكلَّفة؛ فلا يستطيع الشَّاعر تكلُّف جميع شِعره، **وقد عبَّر البُحتري عن ضِيقه من إعمال الفلسفة والمنطق في الشِّعر فقال:**

كَلَّفْتُمُـونَا حُـدُودَ مَـنْطِقِكُمْ   فـي الشِّعرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

ولـم يَكُـنْ ذُو القُـرُوحِ يَلْهَـجُ بالـ   مَنْطِقِ مَا نَوعُـهُ ومَا سَبَبُهْ؟[٢١٧].

هــذا هــو البُحتــري: إنـه شاعر مطبوع ذهب في أغلب شعره مذهب القـدماء، الـذين جـدَّدوا المعـاني، وحـافظوا فـي الألفـاظ والأسـاليب"[٢١٨].

وكما يبدو من خلال شِعره، فهو شَاعرٌ لا يحب تعقيد الألفاظ، يؤمن بقيمة المعنـى، ويجيـد اختيـار الألفـاظ، بـل وينحتهـا كأنَّمـا يزخـرف الحُلـي، وهو في المدح صادق الوصف لا يُبالغ، ولم يتحدث البُحتري عن عمود الشِّعر، أو حتى يشير إليه، فعمود الشِّعر صنيعة النُّقاد، وسيتأكد ذلك من استعراض فِكر أبي تمام أيضًا، باعتباره الطَّرف المُضاد لفكرة العمود المزعومة هذه.

المبحث الرَّابع:

أبو تمَّام وعمود الشِّعر

أمَّا أبو تمَّام فهو أستاذ البُحتري، **قال عنه صاحب الأغاني**: "شاعرٌ مطبوعٌ، لطيفُ الفِطنة، دقيقُ المعاني، غوَّاصٌ على ما يُستصعَب ويعسُر متناوله على غيره، وله مذهبٌ في المطابق، هو كالسَّابق إليه جميع الشُّعراء، وإنْ كانوا قد فتحوه قبله، وقالوا القليل منه، فإنَّ له فضل الإكثار فيه، والسُّلوك في جميع طُرقِه"[٢١٩]. ولم يُنكِر البُحتري أستاذيَّة أبي تمام له، يقول عنه الأصفهاني: "كان البُحتري يتشبَّه بأبي تمام في شِعره، ويحذو مذهبه، وينحو نحوه في البديع، الذي كان أبو تمام يستعمله، ويراهُ صاحبًا وإمامًا، ويقدِّمهُ على نفسه، ويقول في الفرق بينهما قولٌ مُنصِفٌ: إنَّ جيدهُ خيرٌ من جيّدِه، ورديئه خيرٌ من رديئه"[٢٢٠].

وجملة ما قِيل في أبي تمَّام يشهد له بنبوغه في صِياغة الشِّعر وتفوقه فيه، وقد أنصفه الأصفهاني بذكر الحقيقة فقال: "وقد فَضَّل أبا تمام من الرؤساء، والكُبراء، والشُّعراء من لا يُشقُّ له غباره، ولا يدركون وإنْ جدُّوا آثاره، وما رأى النَّاس بعده إلى حيث انتهوا له في جيده نظيرًا، ولولا أنَّ الرُّواة قد أكثروا في الاحتجاج له وعليه، وأكثر متعصِّبوه الشَّرحَ لجيِّد شِعره، وأفرط مُعادوه في التَّسطير لرديئه، والتَّنبيه على رذله ودنيئه"[٢٢١]. يبدو هذا الإفراط في النَّقد في كلام ابن الأعرابي تعليقًا على أبيات سمعها لأبي تمام: "إنْ كان هذا شعرًا، فما قالته العرب باطل"[٢٢٢].

والسُّؤال: هل خرج أبو تمام على عمود الشِّعر إطلاقًا؛ مما جعل النُّقاد يغضبون عليه كلَّ هذا الغضب؟ يُجيب على هذا السُّؤال إحسان عبَّاس يقول: "لا يُمكننا أنْ نقول إنَّ أبا تمام خرج على عمود الشِّعر إطلاقًا، وإنَّما يُمكننا أنْ

نقول: إنَّه في بعض أبياته فعل ذلك، ومثل ذلك قد يُقال في أبي نُواس، وفي مُسلِم والبُحتري، والمُتنبي، لاخِلاف في ذلك، إذ إنَّ المرزوقي لم يَقُل لنا إنَّ العرب يشترطون اجتماع هذه العناصر كلها معًا دون هوادة"(٢٢٣). ويؤكِّد إحسان عبَّاس على صعوبة خروج أبي تمام على عمود الشِّعر، وتوصَّل من خلال ذلك إلى نتيجة منطقية وهي: "إنَّ نظرية عمود الشِّعر رحبة الأكناف واسعة الجنبات، وإنَّه لا يخرج من نطاقها شاعرٌ عربي أبدًا، وإنَّما تخرج قصيدة لشاعر، أو أبيات في كل قصيدة.. وقد أساء النَّاس فهم هذه النَّظرية، وحمَّلوها من السَّيئات الشَّيء الكثير، ولكنها أساس كلاسيكي رصين، فالثَّورة عليها، لا تكون إلا على أساس رفض الشِّعر العربي جُملةً"(٢٢٤).

والحقيقة أنَّ وجود الشُّعراء بجانب الملوك والأمراء، وعملهم بالمدح، كان يضعهم تحت الأضواء النَّقدية؛ لما تفرضه أجواء المُنافسة الأدبية، أضف إلى ذلك ما تفرَّد به أبو تمام من أسلوبٍ جديدٍ في توليد المعاني، واختراعها، والذي ساعده عليه ثقافته العميقة، فهو الشَّاعر العالِم، والعالِم الشَّاعر، والعِلمُ يفرض على صاحبه نمطًا مُعيَّنًا من التَّفكير، وأبو تمَّام إلى جانب ذلك شاعرٌ متمرِّدٌ على المُعتاد، يقول مصطفى ناصف: "كان الشَّاعر في كثير من الأحيان أروع من النَّاقد، النَّاقد لا يُسلِّم بحريَّة الخلق، ويعتقد أنَّ هُناك نظامًا مُعترَفًا به، وتمثُّلاً مُعيَّنًا للأشياء يُقاس عليه تمثُّل الشَّاعِر. ولكنَّ الشَّاعرَ يكشفُ ببصيرته ما لا حصر له من الخِبرات المُتنوعة المُتضاربة. النَّاقد لا يستطيع أنْ يُجاري الشَّاعر في حريَّته، ودقَّة ملاحظاته، التي تعبر المنطق القريب. الشَّاعِر يثور على المنطق وطريقة فهمه، ولكنَّ النَّاقد ضيِّق الأفق، يؤمن بأنظمة وتقاليد تأتي من قِبَل الحُكماء أو الفُصحاء، أو جماعة من النَّاس ليسوا من هؤلاء ولا هؤلاء، كان أبو تمام مثلاً يستقبح إشارة صديقته حين تودعه، **وحينئذٍ يقول الآمدي:** " إنَّ هذا يدلُّ على الجهل بالحب؛ فللحب قالبٌ أو قوالبٌ"(٢٢٥).

إذن فمُشكلة النَّاقد القديم، أنَّه لم يتحمَّل الخروج على النَّمط الفكري المعتاد؛ لأنَّ فكرة القالب هي التي تحكم النَّقد، أما الشِّعر فحرٌّ طليقٌ يُحلِّق بأجنحة الإبداع، داخل سماوات الفن الرَّحبة. **يقول الصَّولي عن أبي تمام:** "إنَّ أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه، ويتعب في طلبه حتى يُبدع، ويستعير ويُغرِب في كلِّ بيتٍ إنْ استطاع.. وأبو تمام لا يسقط معناهُ البتَّة"[٢٢٦].

لقد كان أبو تمام كغيره من الشُّعراء، يريد أنْ يُداعب آذان الرُّواة، بالجديد من الشِّعر، فتشتهر أشعاره، وتسير في البلاد، وقد كان المعنى هو وسيلة أبي تمام في ذلك، يقول الجاحظ: "لم أرَ غاية رواة الأشعار إلا كلَّ شِعرٍ غريب، أو معنى صعب، يحتاج إلى الاستخراج"[٢٢٧].

وقد وصف أبو تمام أبياته السَّائرة فقال:

احفَظْ وسَائِلَ شِعرٍ فيكَ مَا ذَهَبَتْ   خَوَاطِفُ البَرْقِ إلا دُونَ مَا ذَهَبَا
يَغْدُونَ مُغْتَرِبَاتٍ فِي البِلادِ فَمَا   يَزَلْنَ يُؤْنِسْنَ في الأرضِ مُغْتَرِبَا[٢٢٨].

ويبدو أنَّه قد حقَّق مراده في استمالة الرُّواة، وإعجابُهم بشِعره، من خلال المعاني الغريبة التي كان يأتي بها؛ ولكنَّه لم يستمِل النُّقاد بل استفزهم بعويص فكره، وقد كانت لأبي تمام أيضًا فلسفته في الشِّعر، وله آراءٌ في قضاياه، فهو مثلاً يؤمن بتجدُّد المعاني في كل زمان ومكان، **يقول:**

إليكَ أَرَحْنَا عَازِبَ الشِّعْرِ بَعْدَمَا   تَمَهَّلَ فِي رَوْضِ المَعَانِي العَجَائِبِ
ولو كان يفنى الشِّعرُ أفناهُ مَا قَرَتْ   حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي العُصُورِ الذَّوَاهِبِ
ولكنَّهُ صَوْبُ العُقُولِ إذَا انجَلَتْ   سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ[٢٢٩]

فالشِّعرُ ينهمر من ينبوع العقل انهمارًا متتابعًا، ومن هُنا فإنَّ قصائدَه مُبتكَرَةُ المعاني، لا تعتمد على تقليد القدماء، أو سرقة أشعارهم، **ويقول في موضع آخر:**

إنَّ القَوَافِيَ والمَسَاعِيَ لَمْ تَزَلْ   مِثْلَ النِّظَامِ إذَا أَصَابَ فَرِيدَا

هـي جَـوهرٌ نَثْـرٌ فَـإنْ أَلَّفْتَـهُ   بالشِّعْرِ صَارَ قَلائِدًا وعُقُودَا[١٣٠].

ويتعجب أبو تمام من كون العرب القدماء يدَّعون أنَّ هذه المكانة الرَّفيعة –صناعة الشِّعر– مخصوصة لهم وحدهم دون غيرهم من الأمم.

مِن أَجْلِ ذَلِكَ كَانَتْ العَرَبُ الأُلَى   يَـدْعُونَ هَـذَا سُـؤْدُدًا مَحْـدُودَا

وتَنِـدُّ عِنْـدَهُمُ العُلـى إلا عُلَّـى   جُعِلِتْ لهَـا مِـرَرُ القَصِيد قُيُودَا[١٣١].

ولأنَّ أبـو تمـام يـؤمن بفكـرة تجـدد المعـاني؛ فهـو لا يحتـاج لسـرقة أشعار غيره من الشُّعراء، ولا إلى تَكرار ألفاظهم، ولذلك يعتز بأبياته المُبتكرة، فيقول في وصفها:

مُنَزَّهَـةٌ عَـن السّـرَقِ المُـوَرَّى   مُكرَّمَةٌ عَن المَعْنَى المُعَادِ[١٣٢].

وأمَّا عن رأيه في قضية الصِّدق والكذب في الشِّعر، فهو يُحكِّم عقله، ويرى أنَّ الصِّدق في المدح قد يودي به إلى باب الذَّم؛ فإذا لم يجد صفاتٍ للممدوح تَستحقُّ المدحَ، فهو مضطرٌّ للكذب، وبالتَّالي يخرج من رحمة النُّقاد؛ لأنَّ هذا الرَّأي ليس موافقًا لرأي القُدماء يقول مُخاطِبًا ممدوحه:

ومَتَى امتَدَحْتُ سِوَاكَ كُنْتُ مَتى يَضِقْ   عَنِّي لَـهُ صِدقُ المَقَالَـةِ أَكْذِبِ[١٣٣].

الحقيقة أنَّ تلك الآراء المُخالفة لهوى النُّقاد تعود لشَخصية أبي تمام وثقافته؛ فقد اطلع على الفلسفة، وعرف منطق أفلاطون الذي يرى: "أنَّ الجمال كامنٌ في العقل الإنساني، وأنَّ الفنَّ لا يقفُ عند حدِّ مُحاكاة الطَّبيعة، بل يُكملُها بما يُبدِعه الفنان؛ فالطَّبيعة في رأيه ناقصة، والفن هو الذي يتممها ويزينها"[١٣٤]. وأبو تمام نتيجة معرفته الواسعة يؤمن بدور العقل، وتخطِّيه للقيود التي يفرضها الزَّمن؛ فالعقل قادرٌ على الخلق الجديد في كُلِّ وقتٍ، ولا يتقيَّد بتقليد الماضي وتكراره. لقد كانت مُشكلة أبي تمام أنَّه كان مُختلفًا عن الآخرين، خاصة في طُرُق إعمال العقل في خلق الأفكار والمعاني، التي تحمل أوجُه نظر كثيرة، يقول عمر فرّوُخ: "لم تبرز هذه الظَّاهرة –البديع– في شِعر شَاعر

عربي بروزها في أبي تمَّام حتى قال النُّقاد عن شِعرِهِ إنَّه مُقَدٌّ، وعن معانيه إنَّها مُقتسرة مأخوذة بعنف. على أننا لو أمعنَّا النَّظر لوجدناهُ يفكِّر بطريقة صحيحة، ولكنَّها بعيدة عن مألوف الرَّجل العادي، إنَّ أبا تمام مُثقَّفٌ حافظٌ مطلِعٌ على الحركات الفكرية التي كانت أيامه، وهذه عناصر كلُّها تتضافر على صبغ تفكيره بصبغة تُظهره غريبًا في نظر القارئ العادي، وليس هو على الحقيقة كذلك"(١٣٥). ولقد شهد المُبرِّد لأبي تمَّام بانتزاعه المعاني فقال عنه: "وهو صحيح الخاطر، حسن الانتزاع، للمعاني وللصُّوَر"(١٣٦). **إنَّ جمال الشِّعر عند أبي تمام يكون في لفظٍ جميل وفكرة محيِّرة يقول:**

حَلْيُ الصَّنِيعَةِ أنْ يَكُونَ لربِّها لَفْظٌ يُحسِّنُهَا وطَرْفٌ قُلْقُلُ(١٣٧).

وهو لا يقول الشِّعر بغرض الإطراب فقط، إنَّما يُخاطب الضمير، يقول:

ممَّن إذا مَا الشِّعرُ صَافَحَ سَمْعَهُ يَومًا رَأَيتَ ضَمِيرَهُ يَتَبَسَّمُ(١٣٨).

قال عنه أبو بكر الصَّولي: "إنَّ أبا تمام يصنع الكلام ويقرعه، ويتعب في طلبه حتى يُبدع، ويستعير ويُغرب في كلِّ بيت إنْ استطاع"(١٣٩). وهو ما يدل على اجتهاده في هذه الصِّناعة، ونحته للشِّعر نحتًا ذهنيًا يركز على فلسفة المعنى، أكثر من بهرجة اللفظ.

يرى محمد عبد الغني أن الأدباء مثل بقية النَّاس، **ينقسمون إلى فريقين:** "فريقٌ: يحب الزخرفة والتزيين، والمُبالغة في التزيين والدِّقة في التنظيم تسري في كل شئون حياته العامة والخاصة، ونتوقع من هذا النمط من الناس أن يفضِّل الزينة اللفظية، ويقدِّم اللفظ، ويدعو للعناية به، وتنقيح العبارة؛ لأنه يرى في الأدب صورة أنيقة للكاتب، وهو لهذا السبب يؤكد على أهمية السبك الجيد والمبالغة في انتقاء الكلمات المناسبة للموضوع، ويحرص على زخرفة البحث الأدبي، وكأنه يريد أن يرى صورة ملونة لفاتنة يُحبها، والفريق الأخر:

يكره الزخارف المصطنعة، بل ويكره رؤية الزينة والأصباغ على وجهه، ويعدها نوعًا من الغش، ولا يُعير اهتمامًا يُذكر لقضية الأناقة، والزخرفة، هذا الفريق ممن يؤثر المعنى على اللفظ، ويهتم بالوصول إلى الفِكرةِ والمعنى، ولا يعلِّقُ أهمية كبرى على زخرفة اللفظ، أو سلاسة العبارة، أو جمال السبك، وتزيين الأسلوب"(١٤٠).

وأبو تمام لايميل لزخرفة اللفظ، بقدر ما يميل إلى زخرفة الفِكر، وقد دعته إلى ذلك ثقافته الواسعة، وبيئته الحضرية المختلفة في تعقيدها عن البساطة والصفاء المرتبطان بحياة البدو، والطبعي في ذلك الكون وجود الاختلاف، وعدم السير على وتيرة واحدة، ولكن تأييد النُّقاد للزخرفة اللفظية التي خالفها أبو تمام دعا للثورة عليه، فالجاحظ يؤمن بترجيح المعنى على اللفظ في الأدب عامة، أما الشِّعر فإنَّ له نظرة خاصة؛ فيجب أن يُطالب الشَّاعر بأن يُضاعف الاهتمام بالصياغة، وأن يُجيد سبك العبارة الشِّعرية لكي تكون أقرب للطبع، وأن يتسم الشِّعر بسهولة المخرج، ويدل على ذوق مرهف وحسٍ لطيف؛ لأن الشِّعر يتجه إلى القلب والعاطفة، وطريقتهما الزخرفة والزينة" إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشّعر صناعة"(١٤١).

وقد فسَّر إبراهيم أنيس هذه المسألة بقضية الأمية، فهي السبب وراء اهتمام العرب باللفظ دون المعنى، يقول:" إن الشِّعر العربي القديم عنى أولاً بالموسيقى، وشغلته الأوزان، والأنغام عن المعاني والتَّعمُّق فيها، ولا شكَّ أن كلا من الشِّعر والخطابة، كلامٌ قُصد به أولاً وقبل كل شيء التأثير في العاطفة، وسر ذلك التأثير يمكن أن يكون عن طريق الإيقاع والنَّغم في اللفظ، ويعجب القارئ الكاتب عادة بمعاني الكلام أكثر من إعجابه بوقعه في الأسماع،

في حين أن الأمي المُرهف الأذن يستجيب أولاً لرنين اللفظ ونغمه، وقد ينفعل له ويتأثَّر به تأثيرًا قويًّا، وإن خلا من جمالٍ في مضمونه ومعناه"(١٤٢).

لعل كلام إبراهيم أنيس يفتح بابًا آخر، نستطيع من خلاله فهم أبي تمام، والفجوة التي صنعها باختلافه – الجزئي– عن طريقة القدماء في صناعة الشِّعر؛ فالمعرفة تقتضي على الاطلاع على الكتب، والقارئ أشد إعجابًا بالمعنى، أكثر منه إعجابًا باللفظ، ولعل احتكاك أبي تمام بالكتب كان سببًا من أسباب شغفه بالمعنى .

يرى طه حسين أن هناك مؤثرات تتسبب في تشكيل فكر الشَّاعر وأسلوبه،هي لا تتعلق بالطبيعة فقط، يقول:" من هذه العِلل: المادي والمعنوي، ومنها ما ليس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال. فاعتدال الجوِّ وصفاؤه، ورقَّة الماء وعذوبته، وخصب الأرض وجمال الرُّبى، ونقاء الشَّمس وبهاؤها، كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرَّجل وتُنشئ نفسه، بل في إلهامه وما يَعِنُّ له من الخواطر والآراء. وكذلك ظُلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وشدة الآداب الموروثة وخشونتها"(١٤٣). ومن هذا المنظور نجد اختلافًا بين المؤثرات في فكر وشخصية كل من البحتري وأبي تمام، وعليه فلابد أن تختلف أشعارهما بالطريقة التي لم يتقبلها معظم النُّقاد فهو يمتاز –كما يقول طه حسين–" بأنه حتى في شِعره الفني الخالص يتحدث إلى العقل، ويضطر الإنسان إلى أن يُفكِّر، ويُجدُّ في التفكير؛ ليتفهم المعاني ويُلائم بينها وبين ذوقه الخاص"(١٤٣).

لاشك أن هناك تحاملاً كبيرًا على أبي تمام بعينه، فقد كان وقوف ابن الرُّومي على المعاني أطول من وقوف أبي تمام عند هذه المعاني، وطول هذا الوقوف كان يضطره إلى أن يُطيل النظر فيها" فهو يتصرف فيها ويعبث

بها أكثر مما كان أبو تمام يتصرف في معانيه"(١٤٤). ومع ذلك فلم يَثُرْ النُّقاد عليه مثلما ثاروا على أبي تمام.

وخُلاصة ما تنطق به أقاويل أبي تمام الشِّعرية، وتعليقاته النَّثرية، التي تدور حول الشِّعر تكشف أنَّه شاعرٌ ملتزمٌ بقوالبِ الشِّعر: الوزن، القافية، والأسلوب، ولكنَّه مختلفٌ في طبيعة فكره عن غيره من الشُّعراء؛ حيثُ إنَّه مال لتجديد المعاني، وإعمال الفكر، ولم يَمِل إلى التَّقليد الأعمى. والحقيقة أنَّ عمود الشِّعر كان من صنع النُّقاد، فهو الصُّورة المثالية، التي أرادوا من خلالها وضع قواعد للشِّعر من خلاصة ما وصل إليهم من القدماء، وخوفًا على ضياع تلك الصِّناعة بنسيان قواعدها،فنيتهم في ذلك حسنة، لكنَّ الإبداع يصعب عليه أنْ يلتزم بكل تلك القيود خاصة وأنَّ صناعة الشِّعر لها قواعدها المعروفة، التي لا تحتاج إلى مزيد من التَّعقيد، فلكلِّ شاعر أسلوب خاصٌ به في صياغته للشِّعر، ذلك الأسلوب تفرضه البديهة الفطرية والمُكتسبة بالدُّربة، والخبرات الثقافية، والفكرية. ولقد كان البُحتري مُحِقًّا حينما تضرَّر من إدخال المَنطق في نقد الشِّعر؛ فإنَّ المعايير النَّقدية تُعدُّ تقييدًا للمبدع؛ فهو يسعى دائمًا لإرضاء النُّقاد، وإرضاء الجُمهور، وإرضاء نفسه أولاً، فهو في صراع بين كل هذه الجهات، خاصة إذا كان ما يُرضي أحد هذه الأطراف لا يُرضي الآخر.

إذن فقد حاول النُّقاد العرب وضع خلاصة ما جمعوه من معرفة بالشِّعر في شكلٍ نظري، عُرِف باسم "عمود الشِّعر"، ولكن هذا العمود يُعتبر معيارا للتَّفرقة بين شِعر القُدماء والمحدثين، ومعيارا مقيِّدًا للإبداع، فهو يُجبر الشُّعراء على اتِّباع طريق القُدماء، هذه القضية مع ما تفرضه من قيود على فن صِناعة الشِّعر، فإنها تحملت أوزار ضَعف الإبداع في العُصور التي جاءت بعد ذلك؛ فلم يأتِ شاعرٌ بجرأة أبي تمام كي يدخل معركة التَّطوير في الإبداع الشِّعري، وفي ذات الوقت ساعد ضعف اللغة على مدار العصور، التي تلت القرن الرَّابع

للهجرة على ضعف الشِّعر ونقده معًا، إذ إنَّ قوة النَّقد تعتمد في غالب الأمر على قوة الإبداع.

علي أيَّة حال فإنَّ عمود الشِّعر كان منطقة ضوء، تشير لمعرفة العرب لجوانب الإبداع مُكتملة، فإذا كان قد بحث حول مفهوم الصِّناعة ومصدرها، واهتمَّ بالمتلقي وطُرُقِ إرضائه بكل مستويات وعيه، فإنَّه يُدرك أهمية وضع ضوابط للإبداع يعود إليها كل من المُبدع والمُتَلَقِّي، مما يَشْهَدُ برقي الحضارة الفنية عند العرب.

المصادر والمراجع

(١) طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، مكة المكرمة، الفيصلية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص٦٢،٦٣.

(٢) نفسه/ ١١٨.

(٣) طه حسين، مِن حديث الشِّعر والنَّثر،القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص٨٧.

(٤) شوقي ضيف، النقد، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٥٤م، ص٢٦.

(٥) جابر عصفور، الصورة الفنية في التُراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص١١٤

(٦) طه حسين، حديث الأربعاء، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م ، (٢/١٠).

(٧) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، (٢/٢٠١).

(٨) نفسه/ ٢٠١.

(٩) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الثاني)، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ١٩٩٨م، ص١٥٠.

(١٠) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص١٧٩.

(١١) شوقي ضيف، تاريخ الأدب، ص٨٧.

(١٢) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص١٧٩.

(١٣) نفسه /٢٤٣.

(١٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة(عَمَدَ).

(١٥) أحمد مطلوب، معجم النَّقد العربي القديم ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م، (٢/١٣٣).

(١٦) طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، مكة المكرمة، الفيصلية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص١٢١، ١٢٢.

(١٧) ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥، (٢٤/٤).

(١٨) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، (٤٤/١).

(١٩) نفسه ٢٨/٣. أرسالاً: أفواجًا.

(٢٠) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر،القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م، (٤/١).

(٢١) نفسه١ /١٨..

(٢٢) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦، ١٩٦٦م ، ص٣٣، ٣٤.

(٢٣) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية ، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٠.

(٢٤) نفسه/ ص١٠.

(٢٥) نفسه/ ١٢.

(٢٦) نفسه/ ١٤.

(٢٧) الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طرَّاد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص١٤٧.
مُتَردَّمِ: من قولهم ردمتُ الشيء إذا أصلحتُه، وقويَّت ما وهي منه. التَّوهُّمِ: الإنكار.

(٢٨) كعب ابن زهير، ديوانه، تحقيق: علي فاغور، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، ص٢٦. الرَّجيع: المُكرر.

(٢٩) ابن رشيق، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٤م، ج١، ص٩١. أبو يزيد القُرشي، جمهرة أشعار العرب، ص٦٣.

(٣٠) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، (٣/٢٩١).

(٣١) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص٢١٥.

(٣٢) نفسه/ ٥٢.

(٣٣) ابن طَبَاطَبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص١٥.

(٣٤) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (٢/ ٢٣٦).

(٣٥) نفسه ٢/٢٣٦.

(٣٦) نفسه ٢/٢٣٨.

(٣٧) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م،(١/١١٨). ابن رشيق القيرواني، العمدة، (١/٩١).

(٣٨) نفسه/ ١١٨.

(٣٩) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص٢٠.

(٤٠) الصَّولي، أخبار أبي تمَّام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده غرام، نظير الإسلام الهندي، قدَّم له: أحمد أمين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٣٠.
(٤١) المعري، سقط الزِّند، بيروت، دار صادر، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م، ص١٩٣.
(٤٢) ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية(كيف يُبدع العقل اللغة)، ترجمة: حمزة بن قبلان المزيني، الرِّياض، دارالمريخ، ٢٠٠٠م، ص٢٣-٣٥.
(٤٣) طه حسين، حديث الأربعاء، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م، (١٢/٢).
(٤٤) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٢٤٥، ٢٤٦.
(٤٥) طه حسين، حديث الأربعاء، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م ، (١٠/٢، ١١).
(٤٦) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص١٩١، ١٩٦.
(٤٧) طه حسين، مِن حديث الشِّعر والنَّثر، القاهرة ، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص٩٧.
(٤٨) طه حسين، حديث الأربعاء، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م ،(١٣٨/٢).
(٤٩) جابر عصفور، مفهوم الشُّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م، ص٣٨.
(٥٠) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، ص٣٧٣.
(٥١) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، ص٢٣٣، ٢٣٤.

(٥٢) شوقي ضيف، النقد، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٥٤م، ص١٢٩.
(٥٣) ابن المعتز، البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة: اغناطيوس كراتشقوفيسكى، بغداد، مكتبة المثنى، ط٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص١.
(٥٤) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص١٧٦.
(٥٥) عبد الله الطيب، المُرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، (٤٣/٢).
(٥٦) محمد حسين الأعرجي، الصِّراع بين القديم والجديد في الشِّعر العربي، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٧٨م، ص٢٦.
(٥٧) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد القديم، بيروت، دار الأندلس، ٢٠٠٠م، ص١٢.
(٥٨) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٥١.
(٥٩) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النَّقد العربي، بيروت، دار الأندلس، ٢٠٠٠م، ص١٨، ١٩.
(٦٠) نفسه/ ١٢.
(٦١) [النَّحل/ ١٠٣].
(٦٢) مصطفى ناصف، نظرية المعنى، ص١٥.
(٦٣) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م، (٤/١، ٥).
(٦٤) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النَّقد العربي، بيروت، دار الأندلس، ٢٠٠٠م، ص ٥٨.

(٦٥) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص٢٣٥.

(٦٦) مصطفى ناصف، نظرية المعنى، ص٥٨.

(٦٧) نفسه/ ٥٨.

(٦٨) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٦٧/١).

(٦٩) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، (٥٦/١).

الدِّيباج: ثوب جديد الملمس ناعم موشى يتخَّذ منه الحرير.

رونق: السيف والشباب: ماؤه الذي يترقرق في صفائه ولآلئه.

(٧٠) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، (١٣/١).

(٧١) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٨.

(٧٢) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (٤٠٧/٤).

(٧٣) عبد الله الطيب، المرشد، (١٤/٢).

(٧٤) نفسه ١٤/١.

(٧٥) نفسه ، (١٥/٢،١٤).

(٧٦) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٤١، ١٤٢. أطراره: أطرافُه.

(٧٧) نفسه/ ١٤١.

(٧٨) ابن الأثير الكاتب، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣، ص ١٨٥.

(٧٩) نفسه، ص١٨٥.

(٨٠) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٥٧.

(٨١) قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تحقيق: كمال مصطفي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص٢٨.

(٨٢) العسكري، الصِّناعتين، ص٥٧.   الجاسي: الصَّلب الغليظ.

(٨٣) نفسه/ ١٤٩.

(٨٤) نفسه/ ١٤٩.

(٨٥) نفسه/١٥١.

(٨٦) محمد مفتاح، في سيمياء الشِّعر العربي(دراسة نظرية وتطبيقية)، الدار البيضاء، دار الثَّقافة العربية، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص٣١.

(٨٧) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٥،٦.

(٨٨) محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النَّقد العربي القديم، باكستان، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، العدد١٨، ٢٠١١م، ص٢٢٧.

(٨٩) المتنبي، ديوانه، " ديوانه"، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص٨١.

(٩٠) ابن الأثير الكاتب، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣، ص١٧١.

(٩١) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٨. التَّعمُّل: التَّعنِّي والتكلُّف.

(٩٢) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٤٥.

(٩٣) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (٩٨/١).

المُعاظلة: سوء الاستعارة. التَّضمين: تداخل الحروف وتراكبها.

(٩٤) ابن الأثير الكاتب، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣، ص ١٧٥.

(٩٥) نفسه/ ١٧٦.

(٩٦) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١١.

(٩٧) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص٤٠٥.

(٩٨) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٣،٤.

(٩٩) ابن جِنِّي، الخصائص، تحقيق: محمد علي النَّجار، دار الكتب المصرية،١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، (٣١٢/٢).

(١٠٠) نفسه/ ٢٦٨.

(١٠١) ابن الأثير الكاتب، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣، (٢/٢٤١).

(١٠٢) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م،(١/٣٨٤).

(١٠٣) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٥٧، ٥٨.

(١٠٤) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السَّيد أحمد صقر، دار المعارف(القاهرة)، ١٩٥٤م، ص١١٧.

(١٠٥) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤٤.

(١٠٦) نفسه/ ١٤٦.

(١٠٧) نفسه/ ٨.

(١٠٨) نفسه/ ٤.

(١٠٩) نفسه/ ٦.

(١١٠) محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النَّقد العربي القديم، باكستان، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، العدد١٨، ٢٠١١م، ص ص١٢٦،١٥٠.

(١١١) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص١٠.

(١١٢) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النَّقد العربي، بيروت، دار الأندلس، ٢٠٠٠م، ص٣٨.

(١١٣) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص٧٦. انظر: وليد القصاب، قضية عمود الشِّعر في النَّقد العربي القديم، ص٢٧٠.

(١١٤) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣ه/ ١٩٦٤م، ص٧٤.

(١١٥) ابن سنان الخفاجي، سِرُّ الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٢ه، ١٩٨٢م، ص٢٨٦.

(١١٦) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٥٨.

(١١٧) نفسه/٨..

(١١٨) محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده، دار نهضة مصر، ١٩٧٦م، ص١٣، ١٤.

(١١٩) نفسه/ ١٤.

(١٢٠) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الثاني)، القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ١٩٩٨م، ص٤٣١.

(١٢١) العسكري، الصِّناعتين، ص٢٩.

(١٢٢) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣ه/ ١٩٨٣م، (٣٦٢/٤).

(١٢٣) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤ه/ ٢٠٠٣م، ص١٠،٩.

(١٢٤) الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص١٤.

(١٢٥) نفسه/١١.

(١٢٦) نفسه/ ١١.

(١٢٧) نفسه/٧.

(١٢٨) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٦٠.

(١٢٩) نفسه/٥٧.

(١٣٠) نفسه/١٦١.

(١٣١) نفسه/١٦١.

(١٣٢) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٦٧/١).

(١٣٣) نفسه/٥٧.

(١٣٤) الثَّعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، (١٨١/٥).

(١٣٥) الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا، المكتبة العصرية، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، (٩٥/١).

(١٣٦) البُحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (٢٤٨٢/٢).

(١٣٧) ستيفن جونسون، سجن العقل، ترجمة: أحمد مستجير،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥، ص١٧.

(١٣٨) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٥٧، ٥٨.

(١٣٩) محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النَّقد العربي القديم، باكستان، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، العدد١٨، ٢٠١١م، ص٢٢٨.

(١٤٠) طرفة بن العبد، ديوانه، تحقيق: محمد مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٣٢ه/ ٢٠٠٢م، ص٥٧.

(١٤١) إحسان عبَّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري)، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، ص٤٠.

(١٤٢) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، ديوانه، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر، ط١، ١٤٢٤ه/ ٢٠٠٣م، ص٢٩.

(١٤٣) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣ه،(١/٣٨٠).

(١٤٤) ابن رشيق القيرواني، قُراضة الذَّهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشَّاذلي أبو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م، ص٣٠.

(١٤٥) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥ه/ ١٩٦٥م، (٣/٣١١).

(١٤٦) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص٢٠٢.

(١٤٧) المرزباني، الموشح، (١/٣٨٠،٣٧٩).

(١٤٨) بدوي طبانة، السَّرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م، ص١٩.

(١٤٩) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (٩١/١).

(١٥٠) الآمدي، الموازنة، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م، (٢١٤/١).

(١٥١) نفسه/٣١١.

(١٥٢) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٩٨، ٢١٦.

(١٥٣) نفسه/ ٢٢٩.

(١٥٤) ابن وكيع، المُنصف للسَّارق والمسروق منه، حقَّقه وقدم له: عمر خليفة بن إدريس، بنغازي، جامعة قار يونس، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠٢.

(١٥٥) الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا، المكتبة العصرية، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م، (١٠٢/٣).

(١٥٦) ابن رشيق القيرواني، قُراضة الذَّهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشَّاذلي أبو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م، ص١٩، ٢٠.

(١٥٧) بدوي طبانة، السَّرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م، ص١٣، ١٤.

(١٥٨) نفسه/ ١٦.

(١٥٩) ابن رشيق القيرواني، قُراضة الذَّهب، ص١٩.

(١٦٠) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م، ص٣٣٨، ٣٣٩.

(١٦١) ابـن رشـيق القيروانــي، العُمـدة(في محاسـن الشِّـعر، وآدابـه، ونقـده)، تحقيـق: محمـد محيــي الـدين عبـد الحميـد، مصـر، المكتبـة التجاريــة الكبـرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (٢٨١/٢).

(١٦٢) الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبوالفضل إبراهيم، علـي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص١٨٨.

(١٦٣) ابن طباطبا، عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص٧٦.

(١٦٤) المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ، (٣٨٠/١).

(١٦٥) نفسه/٣٣٣.

(١٦٦) الصَّـاحب بـن عبـاد، ديوانـه، شـرحه: إبـراهيم شـمس الـدين، بيـروت، مؤسسـة الأعلمــي للمطبوعــات، ط١، ١٤٢٢هــ/ ٢٠٠١م، ص١٦٤.الأخـدع: عـرق في صفحة العُنُق، الكدُّ:التَّمشيط، ولكنه هُنا تمشيطٌ مؤلم.

(١٦٧) المرزباني، الموشح،(٣٧٨/١).

(١٦٨) بدوي طبانة، السَّرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م، ص٥٦.

(١٦٩) المرزباني،الموشح،(٣٨٠،٣٧٩/١).

(١٧٠) محمـد علــي غـوري، مـدخل إلــى نظريــة الجمــال فــي النَّقـد العربــي القـديم، باكسـتان، مجلــة القسـم العربــي جامعــة بنجـاب لاهـور، العـدد١٨، ٢٠١١م، ص ص ١٤٩.

(١٧١) الجُرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليـه: محمـود محمـد شـاكر، القـاهرة، مكتبـة الخـانجي، السـعودية، مطبعـة المدني، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص٥١١، ٥١٢.

(١٧٢) السَّري الرَّفَّاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٢٢، ٢٢٣. المصدور: المُصاب بصدره. جور: مدينة فيروزباد من أعمال فارس، وإليها يُنسَب الورد الجوري، وهو شديد الحُمرة. الأغفال: مفردها الغُفل: وهو الشِّعر المجهول.

(١٧٣) بدوي طبانة، السَّرقات الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م، ص٥٦، ٥٧.

(١٧٤) السَّري الرفاء، ديوانه، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٣.

(١٧٥) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، (٢/ ٣١٥). غثٌّ: وهو بمعنى غِبٌ، يُقال: غثَّ حديث القوم أي فسد. اجتلبوا: اجتلاب الشِّعر: استمداده من آخر.

(١٧٦) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه ، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م،(٢/٢٨٣).

(١٧٧) المتنبي، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ص٣٣٩. المُنتَحَل: المُدَّعى عليه باطلاً.

(١٧٨) أحمد مطلوب، معجم النَّقد العربي القديم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م، (١/٢٣٤).

(١٧٩) البُحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (٢/٢٠٧،٢٠٩).

(١٨٠) وليد إبراهيم القصَّاب، قضية عمود الشِّعر في النَّقد العربي القديم، دمشق، دار الفكر، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م، ص١٨٠.

(١٨١) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السَّيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م، ص٥٩.

(١٨٢) نفسه /٥٩.

(١٨٣) عبد الجبار المطلبي، الشُّعراء نقادًا، القاهرة، عصمي للنشر والتَّوزيع، ط٢، ١٩٩٩م، ص١١٦.

(١٨٤) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٢٤٢/٣).

(١٨٥) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر،القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م،(١٢/١).

(١٨٦) نفسه،(٤/١).

(١٨٧) البحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (٦٢١/١).

(١٨٨) العسكري، الصِّناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ص١٤١.

(١٨٩) البحتري، ديوانه، (١٢٠٨/٢).

الغُديَّات: جمع الغُديَّةُ تصغير الغداة: وهي ما بين الفجر وطلوع الشمس.

الآصال: جمع الأصيل: وهو الوقت حين تصفر الشمس إلى مغربها.

المِقراض: أصل القرض في اللغة القطع، والمِقراض من هذا أُخِذ.

(١٩٠) الآمدي، الموازنة، تحقيق:أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م، (٤/١).

(١٩١) ابن الأثير الكاتب، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣م، (٢٢٧/٣).

(١٩٢) يوسف البديعي الدمشقي، الصُّبح المُنبي عن حيثية المُتنبِّي، تحقيق: مصطفى السَّقا، محمد شِتا، عبده زيادة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، ص١٧٨.

(١٩٣) ابن المعتز، طبقات الشُّعراء، تحقيق: عبد السَّتار فرَّاج، مصر، دار المعارف، ١٩٩٦م، ص٢٨٦.

(١٩٤) الصَّولي، أخبار أبي تمَّام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده غرام، نظير الإسلام الهندي، قدَّم له: أحمد أمين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص٧٣.

(١٩٥) البحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (١/٢٠٩).

(١٩٦) نفسه/٢٠٨، ٢٠٩.

(١٩٧) ابن الأثير الكاتب، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣م، (٣/٢٢٧).

(١٩٨) البحتري، ديوانه، (٢/٦٣٧،٦٣٨).

(١٩٩) نجيب البهبيتي، أبو تمام الطائي حياته وحياة شِعره، دار الكتب المصرية، ١٩٤٥م، ص١٧٤، ١٧٥.

(٢٠٠) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، (٢١/٣١).

(٢٠١) طه حسين،" مِن حديث الشِّعر والنَّثر " القاهرة ، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص١٢٩.

(٢٠٢) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م، ص٢٥.

(٢٠٣) نفسه/٢٩.

(٢٠٤) العسكري، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه: أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٥٨.

(٢٠٥) الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السَّيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م، ص٢٤٣.

(٢٠٦) ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط١، ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٦م، ص٢٤.

(٢٠٧) ابن سنان الخفاجي، سِرُّ الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٧٢.

(٢٠٨) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، مكة المكرمة، الفيصلية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص١٨٠، ١٨١.

(٢٠٩) ابن رشيق القيرواني، العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، (٣٢٣/١).

(٢١٠) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م، ص١٩٩.

(٢١١) البُحتري، ديوانه، عُنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، (١٥٦/١).

(٢١٢) نفسه، (١٥٦/١). خوْدٍ: الشَّابة النَّاعمة. العقيان: ذهب ينبت. السِّماط: الصَّف.

(٢١٣) يوسف البديعي الدمشقي، الصُّبح المُنبي عن حيثية المُتنبِّي، تحقيق: مصطفى السَّقا، محمد شِتا، عبده زيادة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م، ص١٧٨.

(٢١٤) البُحتري، ديوانه، (٢٧١١/٢).

(٢١٥) نفسه ١/٢٢٨،٢٢٩.

(٢١٦) نفسه ١/١٢١.

(٢١٧) نفسه١/٢٠٩.

(٢١٨) طـه حسـين:" مِـن حـديث الشِّـعر والنَّثـر " القـاهرة ، دار المعـارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص١١١.

(٢١٩) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، (١٦/٢٥).

(٢٢٠) نفسه ٢١/ ٣٢.

(٢٢١) نفسه ٢١/٢٦٥.

(٢٢٢) الصَّولي، أخبار البُحتري، تحقيق: صـالح الأشتر، دمشق، المجمع العلمي العربي، ط١، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م، ص١٤٧.

(٢٢٣) إحسان عبَّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري)، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، ص٤٠٩.

(٢٢٤) إحسان عبَّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري)، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م، ص٤٠٩.

(٢٢٥) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النَّقد العربي، بيروت، دار الأندلس، ٢٠٠٠م، ص٥٤.

(٢٢٦) الَّصولي، أخبار البُحتري، تحقيق: صـالح الأشتر، دمشق، المجمع العلمي العربي، ط١، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م، ص١٦٥، ١٦٦.

(٢٢٧) الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، (٤/٢٤

(٢٢٨) الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، (١/١٣٠).

(٢٢٩) نفسه ١/١١٨.

(٢٣٠) نفسه/٢٢٤.

(١٣١) نفسه/٢٢٤.

(١٣٢) نفسه، (١/٢٠٥).

(١٣٣) نفسه/٦٦.

(١٣٤) محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النَّقد العربي القديم، باكستان، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، العدد١٨، ٢٠١١م، ص١٥٠.

(١٣٥) عمر فرُّوخ، أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله(دراسة تحليلية)، بيروت، مطبعة الكشاف، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ص٥٣.

(١٣٦) الصَّولي، أخبار أبي تمَّام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده غرام، نظير الإسلام الهندي، قدَّم له: أحمد أمين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م، ص١٦٥.

(١٣٧) الخطيب التبريزي، الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، (٢/٣٠).

طرفٌ قلقَلٌ: أي طَرفٌ يتردد إلى المُسلَّم ويكرر فيه، وأصل القُلقل: الكثير الحركة.

(١٣٨) نفسه ٢/١٠٧.

(١٣٩) الصَّولي، أخبار البُحتري، تحقيق: صالح الأشتر، دمشق، المجمع العلمي العربي، ط١، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م، ص١٦٥، ١٦٦.

(١٤٠) محمد عبد الغني المصري، نظرية الجاحظ في النَّقد الأدبي، الأردن، دار مجد لاوي، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص٨١.

(١٤١) الجاحظ: " الحيوان"، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م، ص١٣٢،١٣١.

(١٤٢) إبراهيم أنيس:" دلالة الألفاظ"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٦م، ص١٩٧.

(١٤٣) طه حسين: " تجديد ذكرى أبي العلاء "، القاهرة ، دار المعارف، ط٦، ١٩٦٣م، ص١٥.

(١٤٣) طه حسين:" مِن حديث الشِّعر والنَّثر " القاهرة ، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م، ص١١١.

(١٤٤) نفسه/١٣٨.

الخاتمة

إن وجود عدد كبير من النظريات الغربية حول الأدب، كان كثيرًا ما يطرح تساؤلاً هامًا حول استخدام النظريات الغربية في فهم تراثنا العربي، والعرب أمة كانت قد محورت اهتمامها في فترة كبيرة من تاريخها على فن الشِّعر، وقد شهد العصر العباسي أزهى أوقات هذه الحضارة، فقد كان فترة الربيع الأدبي بين مختلف العصور، ومن هُنا سعت هذه الدِّراسة لإيجاد نظرية عربية خالصة للشِّعر عن طريق البحث وراء مفاهيم الشُّعراء النَّقدية حول صناعة الشِّعر، من خلال أشعارهم ومقولاتهم النَّثرية، التي تخصُّ هذا الشأن، ثم جمعها وتحليلها ومقارنتها بآراء النُّقاد؛ لتجميع المتشابه منها والمُختلف في إطار نظري واحد لتكوين بنيان هذه النَّظرية.

وقد كشفت نتائج الدِّراسة عن عظمة الشَّخصية العربية، ورقي فنِّها؛ إنَّها ليست أمةٌ يسودها الجهل والظلام وتحكمها العصبية –كما يُشاع عنها– وإنَّما أمةٌ عريقةٌ صاحبةُ حضارة ضاربة في جذور التَّاريخ؛ فإذا كانت أية نظرية تعتمد على ثلاثة أركان رئيسة هي: المفهوم والوظيفة والأداة، فإن النَّظر المتأمل في أشعار الشُّعراء، ومقولاتهم النثرية التي جاءت في نقد الشِّعر، إلى جانب المجهودات النقدية التي قام بها النُّقاد العرب– من القرن الثاني إلى القرن الخامس للهجرة– والتي جاءت في شكل مقولات نقدية متناثرة، أو أفكار منظمة بين ضفتي كتاب، كشفت بما لا يدع مجالاً للشك عمَّا يرقى لمستوى هذه التسمية –نظرية– فقد كان العرب على إدراك تام بمهمة الشِّعر ودوره في حياتهم من حيث الثقافة والعِلم، ومن حيث القتال والمبارزة الكلامية، ولذلك اعتبروا الشِّعر عِلمًا، وديوانًا لأنسابهم، وتاريخهم، واتخذوا من أبياته وسيلةً للهو

والتسلية، والمبارزة والهجاء، والمدح والفخر، والغزل والوصف، فقد كان الشعر مسرحًا لاستعراض الفنون اللغوية، والفنية.

أمَّا من حيث الأداة، فقد كان العرب أصحاب فكرٍ متطوِّر، يحاولون فهم العملية الإبداعية، والتَّمكن من جميع أدواتها؛ فقد كانوا يؤمنون باللغة الرَّصينة القوية، واستخدموا التشبيه واللغة التقريرية لتوصيل الفِكرة، ثم أدركوا قيمة الخيال كأداة من أدوات التفكير؛ فزادوا من استخدامهم للبديع. وما عمود الشِّعر إلا وسيلة من وسائل تطويع أدوات الشِّعر - التي لم تقف عند حدِّ اللغة- وزيادة إعمال العقل في تطويع هذه الأدوات، حيث جعله المرزوقي المعيار الأول لجودتها أو ردائتها، **وقد جاءت نتائج هذه الدِّراسة في نقاط متعددة كالآتي:**

١- حين الاقتراب من عملية الإبداع الفنِّي لهذا الإرث المجيد -الشِّعر- تكشَّفت عظمة العقلية العربية، متمثِّلةً في فنِّ الشُّعراء ، وتعاملهم مع أشعارهم؛ فالمُبدع إنسانٌ موهوب، حاول أنْ يجد تفسيرات لمصدر هذا الفن وماهيته، فلجأ أولاً للاعتقاد بوجود جنٍّ مسئول عن الإبداع، حيثُ وعى الشُّعراء أنَّ الإبداع عملية غير عاقلة في مجملها، وإنَّما تصدر في حالة بين الوعي واللاوعي، ثمَّ جاء الإسلام فأضاء الفكر العربي، فعرف الشُّعراء أنَّ الشِّعر وحي وإلهام، وأن للعقل دورًا فيها؛ لذلك لجأ إلى الدُّربة، وكثرة الحفظ، ثم بحث في قضية زمن الإبداع في مرحلتي الصِّياغة والتَّلقي، ففي الأولى أدرك كيف يقود الزَّمن؛ فإذا أراد التَّمسُّك بالبديهة قصّرَ الوقت، وخرج الشِّعر مطبوعًا جميلاً، وإذا أعمل العقل وقت الصِّياغة طال الزمن وخرج شِعره مُتكلفاً.

٢- وضع الشُّعراء شروطًا للإبداع الجيِّد الذي يُرضي الجُمهور، واشتغلوا بها أثناء معاناتهم الإبداعية، التي وصفوها في أبيات تشرح الحالة الإبداعية بشكل من التَّصوير الدَّقيق، ولم يَكُنْ الفن عند العرب ذو مهمة ترفيهية فقط، وإنَّما عرفوا أنَّ لهم دورًا في التَّأثير الجاد على المُجتمع من خلال ما ينقلونه من أفكار، وحِكَم وتجارب وشعور.

٣- يبدو جليًّا أن للشعراء تأثيرًا واضحًا في الحركة النَّقدية؛ إذ إنَّ فِكر النُّقاد كان يتناول تلك الآراء بشيء من التَّصنيف والتَّحليل، ثم بلورتها في شكلٍ نظري. والدَّليلُ على ذلك استخدام النُّقاد نفس المُصطلحات الفنية لصِناعة الشِّعر، وما فعلوه هو تقسيم هذه المُصطلحات ووضعها في الإطار النَّظري، من أمثلة تلك المُصطلحات التي تَخُصَّ صِناعة الشِّعر: النَّظم، القريض، التَّثقيف، التَّنقيح، التَّهذيب، الإحكام، النَّسج، وقد أدرك الشُّعراء تفاوت قدراتهم الإبداعية؛ فقسَّموا أنفسهم إلى طبقات، وكان كلٌّ واحدٍ منهم يعرف موضعه منها، وقد بيَّنوا العيوب التي من المُمكن أنْ يقع فيها المُبدع فتخفض منزلته بين الشُّعراء، كلٌّ ذلك قبل نشأة النَّظريات النَّقدية.

٤- كان عِلمُ الشِّعر في صدور الشُّعراء؛ فعبَّروا عنه بإيماءات مختصرة، تثير القضية ولا تفسرها في غالب الأمر، فقد كان التَّفسير والتَّحليل هو عمل النُّقاد، وقد كان الجُمهور هو المتلقِّي الثَّاني بعد الشَّاعر نفسه، وقد قامت حديثًا نظرية التَّلقي الألمانية، فنالت من الإشادات الكثير والكثير، بل وذهب النُقاد المحدثون للسعي وراء وجود تشابهات ولو بسيطة بين تلك النَّظرية وفكر النُّقاد القدماء، في حين أنَّ الشَّاعر العربي القديم، كان أول من أدرك أهمية التَّلقي ودور الجمهور في حياته وفي حياة العملية النَّقدية، الأمر الذي جعله يعكف على قصائده بالأيام والشهور وربما الأعوام ينقِّح قصائده ويقوِّمها؛ لكي يُمتع المُتَلَقِّي ويُرضيه، وعرف الشُّعراء أنَّ هناك

للتلقي مستويات عِدَّة، تختلف باختلاف نوع الجُمهور، وثقافته،وحالته الشُّعورية وقت سماع القصيدة، وأدرك ذلك الشَّاعر العربي الفذ أنَّ اللغة هى أداة الإبداع الأولى، والجسر الذي يربطه بالمتلقي؛ فعكف عليها بالتجويد. اهتمَّ الشُّعراء أيضًا بتشكيل الصورة؛ فمحاكاة الطَّبيعة لن تصل إلى الجمهور إلا بتجسيد الصُّورة عبر العملية التي أطلق عليها الفلاسفة المسلمون اسم "التَّخييل" والشَّاعر العربي أدرك أنَّ الخيال الشِّعري قوة مؤثرة وبشدة على المُتَلَقِّي، فتجربة الشَّاعر إنَّما هي حلم، لا يُمكن نقله للمستمع إلا عن طريق تشكيل الكلمات في إطار الزَّمن، وتجسيد الصُّورة عبر أجنحة الخيال.

٥- قام النُّقاد العرب بالتفاعل مع فكر الشُّعراء فجمعوا أفكارهم، ووضعوا خلاصة ما وعوه عنهم في شكل معايير تحكم عملية نقد الشِّعر، وتساعد الشُّعراء،في رؤية ميزان عادل يلجئون إليه في حالة الإبداع، أو الحُكم بينهم، هذا الإطار أو هذه المعايير، أطلق عليها النُّقاد اسم " عمود الشِّعر" وهى نظرية نشأت بسبب جدل الشُّعراء والنُّقاد حول قضايا نقدية كثيرة أهمها: نفاد المعاني، اللفظ والمعنى، السَّرقات الشِّعرية، وكلُّها تدور حول فِكرة واحدة صنعتها حالة الجدل حول مذهبين للشُّعراء والنُّقاد: المذهب الأول يرى أصحابه أنَّ القدماء قد أفنوا كل جميل في المعاني والألفاظ ولم يُبقوا للمحدثين شيئًا؛ خاصة وأنَّ اللغة معين واحد لا يتغير، والمذهب الثَّاني: يرى أصحابه أنَّ المعاني تتجدَّد في كُلِّ زمان، وأنَّ استخدامهم البديع والإغراق فيه سيخرجهم من دائرة تكرار الألفاظ والمعاني، وقد ألقت الدِّراسة الضُّوء على مُصطلح عمود الشِّعر، كيف نشأ وتطوَّر على أيدي النُّقاد؛ وذلك للوصول إلى رؤية مُتكاملة لهذه النَّظرية، وبيان مدى المُبالغة التي تعامل بها النَّقد مع هذه النَّظرية؛ فعمود الشِّعر نظرية قامت للتَّفرقة

بين مذهبين: القدماء والمحدثون، وكان النُّقاد يرون في البُحتري رمزًا للمدرسة الأولى، وفي أبي تمام رمزًا للمدرسة الثَّانية، لذا كان من الضرورة إلقاء الضوء على كُلٍّ منهما؛ للسعي وراء إيجاد علاقة بين كُلٍّ منهما وعمود الشِّعر من خلال آرائهما النَّقدية التي عبَّروا عنها في أشعارهم، وبعض التَّعليقات النَّثرية. الواقع أنَّ لكُلِّ شاعرٍ منهما رؤيته الخاصة، التي تتفق أو تختلف مع نظرية عمود الشِّعر، لكن من الواضح أنه لا ذنب لهما فيما أُسند إليهما من نقد، فقد كانت هذه النَّظرية خليطًا جمع بين نيَّة صالحة الغرض منها وضع معايير نموذجية سليمة تضبط حركة الإبداع والنَّقد، ونية فاسدة تحكمها العصبية، والأهواء الشَّخصية في إعلاء ذِكر شاعر على آخر؛ فمقاييس عمود الشِّعر عقلية مثالية، لا يُمكن لأي شاعر الالتزام بها جميعًا مهما كانت عظمته، ولا يُمكن أن يُخِلَّ بها جميعًا مهما كان قصوره.

٦- لقد تطوُّر مفهوم الشُّعراء والنُّقاد للشِّعر منذُ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس للهجرة؛ فبطبيعة العقل البشري ورحلة النُّمو الفكري، كان يفسّرِ الأشياء التي يجهلها بإسنادها لعالم الخُرافة من الجِن والشَّياطين؛ وهكذا كان الجاهلي يؤمن بأن هُناك جِنًّا مسئولين عن صناعة الشِّعر وإلقائه على الشُّعراء؛ ألجأهم إلى ذلك حالة اللاوعي التي تُصيب الشَّاعر أثناء العملية الإبداعية؛ فقد كانوا يظنُّون أن ذلك الوقت هو وقت اتصال الجن بالشُّعراء، يحدثونهم ويُلقون الشِّعر على أسماعهم، فلا تلبث أن تستقر في عقولهم، وبدخول الإسلام انجلت كثير من هذه الظُلمات من عُقول العرب؛ فعرفوا مُصطلحًا آخر مع الجن وهو "الشيطان"، وعرفوا أنَّ الشياطين لا تتنزَّل إلا على كل أفاك أثيم؛ كما أخبر بذلك القرآن الكريم، وبالتَّالي بدأ التَّفكير يتغير في ذلك الموضوع، وأثار انتباههم إشارة النبي

صلى الله عليه وسلَّم لمصطلح الوحي، وذلك من خلال حديثه مع حسَّان بن ثابت، وعرفوا أنَّ الوحي يخص الأنبياء فاستبدلوه بالإلهام، وأدركوا الفرق بين وحي الشيطان ووحي الملائكة، فالشَّيطان مرتبطٌ دائمًا بالشَّر، وأما الملائكة فمرتبطة دائمًا بالخير؛ ومن ثمَّ فقد أشار الإسلام إلى وجوب التزام طريق الخير والابتعاد عن الشَّيطان وطريقه الشَّر، ثم أدرك الشُّعراء أنَّ الشِّعر صناعة يشترك العقل في جزءٍ كبير منها، فتشكَّل بعد ذلك المفهوم الأوسع وهو كون الشِّعر موهبة تنمو بالدُّربة والممارسة، وتتحوَّل إلى صناعة، وبتفاوت الموهبة والدُّربة بالإضافة إلى عقل الشَّاعر، تتفاوت القُدرة على الإبداع، وينشأ التَّدرج بين طبقات الشُّعراء، وتختلف درجات الشِّعر جودةً ورداءةً.

٧- نظر العرب لمهمة الشِّعر من زاويتين إحداهما: تَرَفِيَّة ترى فيه مصدر لذة تتمثل في: التعجب، والمفاجأة، والجدة، والاستطراف -كما أشار الفلاسفة- وتنتج من جمال الأسلوب وفصاحة الألفاظ، وجمال الأوزان وثانيهما: مثالية جادة، ترى في الشِّعر مصدرًا للعلم والحكمة وديوانًا للأنساب والأيام، والمعرفة بشكلٍ عام.

٨- تتكون العملية الإبداعية من أربعة جوانب هي؛ المبدع، والمُتلقِّي، والنَّص، والبيئة التي يُلقَى فيها الشِّعر، وقد اهتمَّ العرب بجميع هذه الجوانب دون إغفال لأي جانبٍ منها، وفيما يخص جانب البيئة، فقد امتازوا بالمرونة في التَّعامل مع عقل المُتَلَقِّي؛ فقد كانت هناك بيئتان: بدوية وحضرية، استخدم الشَّاعر في الأولى الألفاظ الجزلة الرَّصينة؛ حيث إن الحياة البدوية فيها من الخشونة والصلابة ما يتطلب ذلك، وفي الثَّانية - الحضرية- استخدم الألفاظ العذبة الرَّقيقة؛ لما تعيشه تلك البيئة من حياة مرفهة ناعمة، ومن ناحية الأوزان استطاعوا استخدام الأوزان التي تناسب

كلتي البيئتين، وكذلك من ناحية الأغراض، وقد راعى الشُّعراء تغيُّر الزمن داخل العالم الذي يعيش فيه الإبداع؛ لذلك عمدوا لتطوير الإبداع، والتَّجديد في المعاني؛ ولذلك ظهر الشُّعراء المحدثون، وبدأ الشُّعراء في استخدام البديع اعتدالاً وتطرُّفًا، وتغيَّرت المُقدمات الطَّللية، وتطوَّرت أساليب الشُّعراء بتطوُّر الزَّمن، كان هذا الفهم الحضاري للإبداع وطُرُق تشكيله وتطوير تلك الطُّرق من دواعي إقناع المُتلقي والفوز بتشجيعه، والمُتَلَقِّي بدوره كان يتفاعل مع النَّص ويُحرِّك دفَّة الإبداع من خلال معرفته بقيمة الدُّور الذي يؤديه، ومدى احتياج المُبدع إليه، فكأنَّ هذه الجوانب الأربع هي الفلك الذي يدور فيه الإبداع.

٩- قسم الشُّعراء العرب النَّاس من حيث قربهم أو بعدهم من عملية الإبداع إلى مستويات متعدِّدة؛ فمنهم العامة والسُّوقة، ثمَّ طبقة العلماء من اللغويين والنُّحاة، ثم طبقة الشُّعراء والأدباء والنُّقاد، وقسَّموا أيضًا مستويات الفهم للإبداع من حيث البيئة بطرفيها الزماني والمكاني، وعرف العرب أيضًا أنَّ العقل البشري يتدرج في مستويات الفهم من السَّطحية إلى العمق والفلسفة، ولذلك وُجِدَ ما يُمكن أن يُسمَّى بالشِّعر الفلسفي، وتعمَّق بعض الشُّعراء في الغوص وراء المعاني رغبةً في مُخاطبة العقل المثقف الذي تأثر بالفكر الفلسفي الذي ساد في العصر العباسي؛ وذلك كان رغبةً في إقناع العقل الجديد الذي لم يعد سطحيًّا؛ يقنع بالألفاظ الضَّيقة المُباشرة.

١٠- استخدم الشُّعراء والنُّقاد العرب مصطلحاتٍ متعددة للتَّعبير عن عملية الإبداع ووصفها إلى جانب المعاناة الإبداعية التي تُصاغ خلالها القوالب الفنيَّة، ولا شكَّ أنَّ هذا التَّعدد في المُصطلحات يعني اختلاف زاوية المفهوم، أو التَّصور لعملية الإبداع؛ فحينما نظر العرب لزاوية الشُّعور، وكونها تتميز عند الشَّاعر عن غيره من البشر أطلقوا على إبداعهم

"شِعرًا"، وحينما وجدوا أنَّ صياغته تُشبه صياغة الحُلي أسموه "نظمًا"، وحينما أدركوا الفرق في قوة الأوزان وقيمتها استبعدوا الرَّجز عن بقية البحور، وأطلقوا على عملهم الإبداعي مصطلح "القريض"، وحينما انتبهوا لكون النَّظم قد يُعتبر تكلُّفًا خاصة إذا كان المقصود به مجرد وضع الألفاظ جنبًا إلى جنب في شكل متناسق مع الوزن لكنه يفتقد المعنى والجمال الفني وحينئذ يُطلقون عليه اسم "النَّسج"؛ فالنَّسج عملٌ أدقُّ من النَّظم، ومن خلاله تتبعث المعاني كما تتبعث الألوان والصُّور من النسيج. وقد أطلقوا على المعاناة الإبداعية مصطلحاتٍ عِدَّة مثل:(التثقيف، والتنقيح، والإحكام، والرَّصف، والبناء) وقد عنوا بالتنقيح، والتثقيف، والتحكيك: تغيير الألفاظ الرديئة واستبدالها بالجيد من الألفاظ، أما الإحكام فهو مصطلح استخدموه مع صياغة القافية وحبكها، كل تلك المُصطلحات بمعانيها المُتعددة، تشير إلى تطوُّر فهم العرب تدريجيًا لعملية الإبداع والمعاناة التي تسبقها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يشير ذلك التطور لعدم جمود الفكر العربي، بل إنه يشير لاجتهاد العرب في إتقان الصِّناعة وفهمها، وإلى مرونة العقل العربي وتقبله لتغير المفاهيم وتطوُّرها، وإلا فلماذا استخدم العرب كل هذه المصطلحات؟!

١١- اجتهد الشُّعراء العرب في فهم العملية الإبداعية ووضع المُصطلحات التي تعبر عنها اجتهدوا في فهم مصدر الشِّعر، وتصيُّد الأوقات المُناسبة له واستخدام الأدوات التي بها يتم تجويد هذه الصِّناعة فوجدوا أنَّ هذه الموهبة تحتاج إلى دُربة وثقافة، فإذا تمَّ ذلك وصل الشَّاعر لمرحلة نُضجٍ فنِّي، وحينئذ لا ينقصه إلا خلق الجو المُناسب للإبداع؛ حيث اكتشف العرب أنَّ هُناك بيئات مُناسبة للإبداع كالطبيعة من جبال وأرض فضاء ومياهٍ جارية، وهناك أوقاتٌ تناسب حالة الإبداع مثل وقت السحر وفي

البُكور، وإذا وُجِدَ كل ذلك احتاج الشَّاعر لتهيئة نفسه للإبداع، ولا يكون ذلك إلا بتصيُّد وقت الانفعال واشتعال الذِّهن مع الشُّعور، وباجتماع تلك الأسباب يكون الشَّاعر مُهيَّئًا للإبداع، والإتيان بالجديد المُبتكَر، أمَّا أثناء العملية الإبداعية فقد وصلت دقَّة الفهم عند العرب للتَّدخُّل في تلك الحالة التي يكون عليها الشَّاعر أثناء الإبداع، والتي تكون في حالة بين الوعي واللاوعي، وبهذا التَّدخُّل أدرك العرب أنَّ زيادة الوقت المُحدَّد للعقل أثناء الإبداع يُعدُّ تَكَلُّفًا وأنَّ ترك الأمر للطَّبع يكون أقرب للفطرة وأسرع لقلب الجمهور؛ حيث يكون دور العقل في تلك الومضات الإبداعية هو اختيار الألفاظ وانتقائها وترتيبها إلى جانب بعضها البعض في إطارٍ من الوزن المُناسب، ومن هُنا تتأتَّى للمبدع المقدرة على جمع أدوات الإبداع ومن ثمَّ يتمُّ إقناع المُتلقِّي.

١٢- كان للزمن أهمية كبرى عند الشُّعراء، وقد تجلَّى ذلك في أثناء العملية الإبداعية، حيث كان يتحكَّم في طول وقِصر وقت الإبداع، وفي مُدَّة استخدام العقل أثناء الحالة الإبداعية، واهتموا أيضًا بالوقت المُناسِب لبدء عملية الإبداع، وبحثوا عن الأسباب التي ينشأ الإبداع فيها ويخرج منها، ثم جاء اهتمامهم بالوقت المناسب الذي يجعل المتلقي في حالة يكون فيها المتلقي مُهيَّئًا للإصغاء، ثم إن العروض في حدِّ ذاته يُعتبر تشكيلاً في جدار الزمن؛ حيث تتعاقب الأصوات فيه بشكلٍ مُعيَّن، وفي وقتٍ محدد.

١٣- تتدرج قدرة الشُّعراء على الصِّياغة الفنيَّة، فمنهم الفحل الخِنذيذ، والمُفلِق، ومنهم المُفحم الذي يعرف قواعد الشِّعر، لكنه لا يُجيدها، والشُّعراء لا يُجيدون جميع الأغراض مهما علت مكانتهم، فكل شاعر يتميز فيما وهبه الله من الأغراض؛ فكمال الموهبة يتطلب قوة الطَّبع، وذكاء العقل،

والنَّاس متفاوتون في الذَّكاء، كما أنهم متفاوتون في الموهبة، ومن هُنا ومن تفاوت الثَّقافة عند كل شاعر، نشأ الاختلاف والتدرُّج في مستويات الإبداع.

١٤- كانت هناك شروط للتأثير في المتلقِّي أولها: من ناحية المُبدع، وهو اعتدال الشِّعر، وعدم خروجه على قواعده المعروفة، ثم أن يأتي المبدع بالجديد المُبتكر، ويخرج من دائرة التَّقليد، وثانيها: من ناحية المتلقي نفسه؛ حيث يجب أن يكون المحيط الذي يتلقى فيه الشِّعر مُهيَّئًا للإصغاء والفهم، وبالتَّالي حُسن التقدير للعمل الإبداعي وصاحبه، ثم أن يكون الجمهور على مستوى من الفهم؛ يستحق إلقاء ذلك النَّص عليه؛ وهو ما يتطلب من المُبدع حسن اختيار الجمهور؛ فالمتلقِّي يجب أن يكون إيجابيًا؛ يتفاعل مع النَّص، ويضيف إليه، ويضعه في قدره، ولا يُنقِص منه أو من مُبدعه؛ كهذا الذي من الممكن أن يحدث من المُتلقي العامِّي، الذي لا يُجيد فهم الشِّعر ولا يتثقف فيه؛ ومن هُنا توجَّب على المُتَلَقِّي أن يفتحَ لنفسه أبواب المعرفة والثَّقافة؛ كي يكونَ على قَدْرٍ من المسئولية، ويتفاعل مع النَّص من مستوى قريب منه؛ فدور المتلقي لا يقل عن دور المُبدع؛ فهو يتعايش مع التَّجربة الإبداعية، ينفعل بها ويفكِّر فيها، ويغوص وراء الفِكرة؛ يبين جيدها من رديئها، وبذلك يقوم بعملية انتقاء للأفكار التي يجب أن تنتقلَ للمجتمع، ويرفض الفاسد منها، والذي يرفضه العقل أو تنكره الأخلاق.

١٥- ترتب على الازدهار الثَّقافي في العصر العباسي فترة ازدهار إبداعي؛ حيث ازدهر الشِّعر، وتطوَّرت أغراضه وأساليبه، وأفرط الشُّعراء في استخدام البديع، واستحدثوا أوزانًا جديدة. ثم أعقب ذلك فترة جدب

ثقافي، تجمَّد الشِّعر العربي عن التطوُّر، وأصبح الأدب أدب ألفاظ وحِسٍ فقط.

١٦- تبدأ العملية الإبداعية بعملية مُحاكاة للطبيعة، هذه المُحاكاة لا تقتصر على المنظور فقط، وإنما المحسوس والمتوقع بالإضافة إلى الفِكر منطقيًّا كان أم مُجرَّد افتراضات، جميع تلك العناصر تكون أشبه بالشَّفرات التي يجب أن يُعبِّرَ عنها الشَّاعر بكُلِّ الطَّاقات التي يُمكنه استخدامها، والشُّعراء مُنحوا حِسًّا مُرهفًا يتأثَّر بأقل وميض من المشاعر والأحاسيس، وفي ذات الوقت لهم قُدرة على الخيال تتدرَّج من شاعرٍ إلى آخر، والشُّعور عادةً ما يُزكِّي حالة التَّخييل عند الشُّعراء فينطلقون فيه إلى فضاءاتٍ بعيدة، والمُخيِّلة جزء من العقل البشري عمومًا، ولذلك فكما أن الشَّاعر يستطيع التَّخيُّل فكذلك المُتلقِّي، ولكنْ بنسب متفاوتة بينهما، ولكي يوصل الشَّاعر ما تخيَّله للمتلقِّي، يقوم بعملية التخييل، فالتَّخييل أداة لنقل ما تخيَّله الشَّاعر أو ما تصوَّره في عالم الخيال، ولم يفتقر الشُّعراء والنُّقاد العرب فهم مدى أهمية الخيال في نقل الصُّورة، وإكمال المعاني النَّاقصة؛ حيث إنهم استخدموا المجاز منذ العصر الجاهلي، وحينما أدركوا أهميته في إزكاء المعنى وتجديده أفرطوا في استخدام البديع، وما كان ذلك أيضًا إلا اعترافًا بأهمية الصُّورة والخيال في تطوير المعاني وتشكيلها.

١٧- إنَّ لُغة الشِّعر قاصرة عن توصيل المعنى؛ ولذلك لجأ الشُّعراء لوسائل تكميلية لما في لُغتهم من قصور؛ ولذلك لجأوا إلى المجاز – الخيال- والإيقاع والوزن –الصوت- أرادوا بذلك الاستيلاء على جميع حواس الإنسان التي يُمكن للغة الوصول إليها ؛ ومن ثمَّ تنشأ عملية الفهم

والإقناع؛ فكأنهم بذلك يفكون شفرة ما ينقلونه من إحساس أو تصوير للطَّبيعة من خلال مجموعة من الأدوات التي تُخاطِب كُل حاسة بلغتها.

١٨- عرف العرب أهمية الألفاظ؛ وكونها القالب الذي يتشكل بداخله المعنى، لذلك عمدوا للبحث عن أساليب جديدة تساعد في تنوع الأشكال المعتادة الذي يخرجها هذا القالب اللغوي الجاف؛ فكان الحل الذي وجدوه هو استخدام المجاز باعتباره الطَّريقة الأسرع في إثبات المعنى وتشكيله بصورة تُقْنِعُ المُتَلَقِّي، مما يعني إدراك العرب لقيمة الخيال في التَّشكيل اللغوي؛ فهو في حد ذاته قالبٌ مرنٌ يمكن تطويعه لإخراج أكثر من معنى.

١٩- أدرك الشُّعراء العرب أنَّ الكلمة الواحدة في اللغة تحتوي على عناصر عدة: الصَّوت، والإيقاع، وأدركوا أنَّ التَّشكيل اللغوي يتطلب تآلف الكلمات في كل بيت من أبيات الشِّعر من حيث الإيقاع وأصوات الحروف إلى جانب المعنى المُبتكر داخل إطارٍ من الوزن، ويُشترط في في ذلك التَّشكيل الجمالي ألا تنفصل البِنْيَّة اللغوية عن البِنْيَّة الإيقاعية؛ فالمسموع يتناسق مع المفهوم، وإذا تمَّ الانفصال بين البنيتين جاءت القصيدة رديئة.

٢٠- يعُدُّ الصدق أحد القضايا الجدلية التي تعددت وجهاتُ النَّظر فيها بين الشُّعراء والنُّقاد خاصة الفلاسفة منهم؛ فالشِّعر عمل بعيد عن سلطة العقل التَّامة، ولذلك فالصِّدق حالة لا يُمكن إثباتها بالمنطق خاصة وإنَّها تعتمد على شُعور وإحساس الشَّاعر، كما قيدت الفلسفة أيضًا حالة الإبداع بمحاولة التَّأثير على الصِّياغة الفَنيَّة من خلال تلك الزَّاوية – الصِّدق المنطقي– قد أثَّر الدين أيضًا على تلك القَضية؛ حيث إنَّ خوف الشُّعراء من مُخالفة قواعد الدين جعلهم غير أحرار في أقوالهم الشِّعرية

خاصة وأنَّ حالة الجدل حول قضية الصِّدق والكذب قد انتقلت للمُتَلَقِّي؛ فأصبح يتدخَّل في الإبداع من تلك النَّاحية الأولى وينتقدها أيضًا. والمُتَلَقِّي كان هدف المبدع الأول مما شكَّل حالة من الضَّغط على المُبدع، وأصبح الشُّعراء في حيرة شديدة بين إطلاق العنان لعملية الخيال الشِّعري، والصِّدق العقلي، مما جعل المُبدع يُعطي للفكر مساحةً أكبر أثناء العملية الإبداعية، وهو ما ذهب بالإبداع إلى التَّكلُّف، والغموض.

٢١- تطوَّعت لغة الشِّعر ومعانيه للعلوم والثَّقافات الجديدة، ولم تَكُن أبيات الشِّعر صلبة أمام هذا التَّطوُّر الثقافي، بل امتصَّ الشِّعرُ ذلك التطوُّر، وكان أداةً لعرض تلك المعرفة أو تضمينها على الأقل؛ فقد كان شِعرُ أبي العلاء المعري مثلاً ضَربًا من الفلسفة، وتأثر ابن الرُّومي أيضًا بالمنطق؛ فقد كان يستقصي أطراف الفكرة حتى تتَّضح من جميع جوانبها، وألزم المنطق أيضًا بعض الشُّعراء تخيُّر الألفاظ التى تدلُّ على المعاني من غير تفاوتٍ ولا فضول؛ ممَّا أنشأ حالة من الغموض والإبهام في شِعرهم.

٢٢- لم يكن الوزن - وهو أحد أهم أركان عمود الشِّعر- أداةً للطرب فقط؛ وإنَّما كان أداةً للتعبير وتلافي النَّقص في التَّعبير اللغوي، فكأنما كان الوزن تعبيرًا خاصًا مما يبرز فهم العرب لقيمة الموسيقى من جميع جوانبها.

٢٣- كانت للشِّعر قواعده التي التزم بها الشُّعراء فيما بينهم وأصدر على إثرها النُّقاد أحكامًا نقدية، لكن المجتمع العربي كان يعيش في حالة من الشَّفاهية في تداول المعرفة والثقافات بل وفي صناعة الإبداع وتلقيها أيضًا. تلك الشَّفاهية فرضت حالة افتقاد لنظرية مُتكاملة حول عملية الإبداع ذلك بالإضافة لما اندثر عبر الزَّمن مما دُوِّنَ من روايات العرب.

٢٤- كان البُحتري شاعِرًا يُعجِب النُّقاد لأنه يعرف كيف يُرضيهم، ولا يستفز عداوتهم، ولذلك جعلوه ممثِّلاً لمذهب عمود الشِّعر ورائد الشِّعر النموذجي،رغم أنه كان يستخدم البديع بعد تتلمذه على يد أبي تمام، ولكنه لم يُغرِق في البديع، بالإضافة لكونه بدويًّا عاش حياة فطرية جعلت شِعره مطبوعًا لا تكلُّف فيه، كُل ذلك جعله شاعرًا مميَّزًا له رؤيته الخاصة، ولكن عمود الشِّعر المزعوم لم يكن إلا خطوطًا عريضة رسمها النُّقاد، ولا يُمكن لشاعِرٍ أن يلتزمَ بها التزامًا كاملاً مهما علا قدره؛ فلا يُوجد ميزان حرفي للشِّعر مُطلقًا، وأبو تمام شاعر يلتزم بقواعد عمود الشِّعر، ولكنَّ إغراقه في البديع، واستفزازه للنُّقاد جعله مثلاً للخروج على عمود الشِّعر وقواعِد العرب، وإن كان في حقيقة الأمر دليلاً على جهلهم حيث إنهم لم يفهموه؛ فعابوه وعابوا شِعره من وراء ذلك.

وتوصي الدِّراسة بمتابعة البحث في ذات الموضوع في القرون التَّالية للقرن الخامس للهجرة، خاصة وأنَّ ثمة نضوج في الفكر النَّقدي عند حازم القرطاجنِّي، وما تلاه من النُّقاد. ولابد من إعادة النَّظر في الشِّعر العربي القديم في إطار من الحداثة.

وفي النِّهاية أرجو أنْ تكون الدِّراسة قد وفِقَت في أنْ تضئ الطريق ولو بمقدار شمعة، وما كان من صواب فهو من فضل الله وتوفيقه، وما كان من خطأ فمن نفسي والشَّيطان، والعزاء في ذلك أنَّ النُّقصان سِمَةُ البشر، وأما الكمال فهو لله وحده سبحانه وتعالى.

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر:

(١) القرآن الكريم.

(٢) الآمدي، أبو القاسم بن بشر(ت:٣٧٠هـ): " الموازنة "، تحقيق:أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٢م.

(٣) الأبيوردي، أبو المُظفَّر محمد بن العباس الأُموي(ت:٥٥٧هـ): " ديوانه "، لبنان، المطبعة العُثمانية، ١٣١٧هـ.

(٤) ابن الأثير الجزَري، أبو الحسن عز الدين بن علي بن أبي الكرم الشيباني (ت:٦٣٠هـ):" الكامل"، تحقيق: أبوالفداء عبد الله القاضي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

(٥) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرَم الشيباني (ت:٦٣٧هـ): " المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر"، قدمه وعلَّق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٣م.

(٦) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مَسْعدَة (ت:٢١٥هـ): " كتاب القوافي"، تحقيق: أحمد راتب النفَّاخ، دار الأمانة، ط١، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

(٧) إخوان الصفا، جماعة من فلاسفة المسلمين(ظهروا في القرن الرَّابع الهجري): " رسائل إخوان الصفا و خِلان الوفا"، بيروت، دار صادر للطباعة والنَّشر، ط٢، ٢٠٠٤م.

(٨) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين بن أحمد بن الهيثم (ت:٣٥٦هـ): " الأغاني "، تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.

(٩) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطَّيب بن محمد (ت:٤٠٣هـ): "إعجاز القرآن"، تحقيق: السَّيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م.

(١٠) البحتري، أبو عُبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطَّائي (ت:٢٨٤هـ): " ديوانه"، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م.

(١١) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (ت:٢٥٦هـ):" صحيح البخاري "، القاهرة، مؤسسة زاد للنشر والتَّوزيع، ط١، ١٤٣٤هـ/٢٠١٢م.

(١٢) التوحيدي، أبو حيَّان علي بن محمد بن العباس (ت:٤١٤هـ):" المقابسات "، تحقيق وشرح: حسن السندوبي، الكويت، دار سعاد الصباح، ط٢، ١٩٦٢م.

(١٣) الثَّعالبي،أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النِّيسابوري (ت:٤١٩هـ):"

أ- ثمار القلوب في المُضاف والمنسوب "، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، صيدا، المكتبة العصرية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

ب- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر"، شرح وتحقيق: مفيد قميحة، لبنان، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

(١٤) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيي (ت:٢٩١هـ):

أ- " قواعد الشِّعر"، تحقيق: رمضان عبد التواب، القاهرة، مكتبة الخانجى ، ط٣، ١٩٩٥م.

ب- " مجالس ثعلب"، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مصر، دار المعارف، ١٩٥٠م.

(١٥) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت:٢٥٥هـ):

أ- "البُخلاء"، تحقيق: طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، ط٧، ١٩٩٠م

ب- " البيان والتَّبيين "، تحقيق وشرح: عبد السَّلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

ت- " الحيوان"، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

ث- "رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون،القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

(١٦) الجُرجاني،أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمن (ت:٤٧١هـ):

أ- " أسرار البلاغة "، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٤١٢هـ/١٩٩١م.

ب- " دلائل الإعجاز"، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي، السعودية، مطبعة المدني، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

(١٧) الجرجاني،أبو الحسن علي بن عبد العزيز (ت:٣٩٢هـ):

أ- " ديوانه "، جمع وتحقيق ودراسة: سميح إبراهيم صالح، أشرف عليه وراجعه: إبراهيم صالح، دمشق، دار البشائر ، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

ب- " الوساطة بين المتنبي وخصومه "، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.

(١٨) ابن جِنِّي،أبو الفتح عثمان(ت:٣٩٢هـ): " الخصائص"، تحقيق: محمد علي النَّجار، دار الكتب المصرية،١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م.

(١٩) الحصري،أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم(ت:٤٥٣هـ): " زهر الآداب وثمر الألباب"، شرحه: زكي مبارك، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م.

(٢٠) ابن حمزة العلوي، أبو إدريس يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم(ت:٧٤٥هـ): " الطِّراز "، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، صيدا ، المكتبة العصرية ، ط١، ١٤٣٢م، ٢٠٠٢م.

(٢١) الخطيب التبريزي،أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني (ت:٥٠٢هـ):

أ- " شرح ديوان عنترة "، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طرَّاد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.

ب- "شرح ديوان أبي تمام"، قدَّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، بيروت، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٤هـ،١٩٩٤م.

(٢٢) ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد الحضرمي (ت:٨٠٨هـ): "مقدمة ابن خلدون"، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار يعرب، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

(٢٣) دعبل الخزاعي،أبو علي محمد بن علي بن رزين(ت:٢٤٦هـ): "ديوانه"، شرحه: حسن حمد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

(٢٤) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت:٤٥٦هـ):

أ- "العُمدة(في محاسن الشِّعر، وآدابه، ونقده)"، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر، المكتبة التجارية الكبرى ، ط٣، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م.

ب- " قُراضة الذَّهب في نقد أشعار العرب "، تحقيق: الشَّاذلي أبو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م.

(٢٥) ابن الرُّومي، أبو الحسن علي بن العبَّاس بن جُريج(ت:٢٨٣هـ): " ديوانه "، شرح: أحمد حسن بسج، بيروت، الدار العلمية، ط٢، ١٤٣٣هـ/ ٢٠٠٢م.

(٢٦) الزَّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي(ت: ٥٣٨هـ): "تفسير الكشَّاف (عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل)"، اعتنى به وخرَّج أحاديثه وعلَّق عليه: خليل مأمون شيحا، بيروت، دار المعرفة، ط٣، ١٤٤٠هـ/ ٢٠٠٩م.

(٢٧) أبو زيد القُرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب البري (ت: ١٧٠هـ): " جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام "، تحقيق: علي محمد البِجاوي، نهضة مصر للطباعة والنَّشر،١٩٨١م.

(٢٨) السَّري الرَّفاء، أبو الحسن السَّري بن أحمد الكندي(ت:٣٦٦هـ): " ديوانه "، تقديم: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جبر، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٦م.

(٢٩) السَّكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، سراج الدين (ت:٦٢٦هـ): "مفتاح العلوم"، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، بغداد، مطبعة دار الرِّسالة، ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

(٣٠) ابن سلاَّم الجُمحي، أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبد الله (ت:٢٣١هـ): " طبقات فحول الشُّعراء "، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، جدَّة، دار المدني،١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

(٣١) ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (ت:٤٦٦هـ): " سِرُّ الفصاحة "، بيروت، دار الكتب العلمية ، ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

(٣٢) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن (ت:١٠٣٧م): " الشِّفاء "، تصدير: طه حسين، مراجعة: إبراهيم مدكور، تحقيق: الأب قنواتى، محمود الحضري، فؤاد الأهواني، نشر وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م.

(٣٣) ابن شرف القيرواني،أبو عبيد الله محمد بن أبي سعيد(ت:٤٦٠هـ): " أعلام الكلام "، مكتبة الخانجي، ط١، ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٦م.

(٣٤) الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي(ت: ٦١٩هـ): " شرح مقامات الحريري"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا، المكتبة العصرية، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.

(٣٥) ابن شهيد الأندلسي، أبو عامر أحمد بن عبد الملك(ت:٤٢٦هـ): "رسالة التَّوابع والزَّوابع"، تحقيق بطرس البُستاني، بيروت، دار صادر، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.

(٣٦) الصَّاحب بن عبَّاد، أبو القاسم إسماعيل بن أبي الحسن(ت:٣٨٥هـ):

أ- " ديوانه " شرحه: إبراهيم شمس الدين، بيروت، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

ب- " الكشف عن مساوئ شعر المتنبي"، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، بغداد، مكتبة النهضة، ط١، ١٣٤٥هـ/ ١٩٦٥م.
(٣٧) الصَّولي، أبو بكر محمد بن يحيي (ت:٣٣٥هـ):
أ- " أخبار أبي تمَّام "، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده غرام، نظير الإسلام الهندي، قدَّم له: أحمد أمين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
ب- " أخبار البُحتري "، تحقيق: صالح الأشتر، دمشق، المجمع العلمي العربي، ط١، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م.
(٣٨) ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن بن طباطبا بن محمد (ت:٣٢٢هـ): عيار الشِّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السَّاتر، مُراجعة: نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
(٣٩) طرفة بن العبد " ديوانه "، تحقيق: محمد مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٣٢هـ/ ٢٠٠٢م.
(٤٠) ابن عبد ربه، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد (ت:٣٢٨هـ):
أ- "ديوانه"، تحقيق وشرح: محمد رضوان الدَّاية، بيروت، مؤسسة الرِّسالة، ط١، ١٢٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
ب- "العقد الفريد"، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م.
(٤١) أبو العتاهية، أبو إسحاق إسماعيل بن سويد العيني (ت: ٢١٣هـ): " ديوانه "، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٤٠٦هـ/ ١٩٧٦م.
(٤٢) العسكري،أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت:٣٩٥هـ):
أ- " ديوان المعاني "، شرحه وضبط نصه: أحمد حسن بسج، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

ب- " الصِّناعتين(الكتابة والشعر)"، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م.
(٤٣) العَكَوَّك، أبو الحسن علي بن جَبَلَة(ت:٢١٣هـ): " ديوانه "، جمعه وحققه وقدم له: حسين عطوان، القاهرة، دار المعارف، ط٣، (١٦٠، ٢١٣)هـ.
(٤٤) العُثَّابِي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن محمد(ت:٧٧٦هـ): " نزهة الأبصار في محاسن الأشعار"، دار القلم، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
(٤٥) الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان (ت:٣٣٩هـ): " إحصاء العلوم"، قدم له وشرحه: علي بو ملحم، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٦٦م.
(٤٦) ابن فارس اللغوي، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا(ت:٣٩٥هـ): " ذم الخطأ في الشِّعر"، حقَّقه وقدم له: رمضان عبد التَّواب، مصر، مكتبة الخانجي، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
(٤٧) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد بن عبد الله بن مُسلم (ت:٢٧٦هـ):
أ- " أدب الكاتب "، تحقيق: محمد الدّالي، بيروت، مؤسسة الرِّسالة، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م.
ب- "الشِّعر والشُّعراء"، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الصناوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.
ت- " عيون الأخبار "، دار الكتب المصرية، ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥.
(٤٨) قدامة بن جعفر، أبو الفرج قدامة بن جعفر بن زياد(ت:٣٣٧هـ):
أ- " صناعة الشِّعر "، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مطبعة الخانجي، ط٣، ١٩٧٨م.
ب- "نقد الشِّعر"، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.
(٤٩) القلقشندي، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن علي، (ت: ٨٢١هـ): " صبح الأعشى"، دار الكتب المصرية، ١٣٤٠هـ/ ١٩٢٢م.

(٥٠) القيرواني،إبـراهيم بــن علـــي الحصـــري،(ت:٤١٣هــ): " زهــر الآداب وثمــر الألباب"، شرح: زكى مبارك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط٤، ١٩٢٩م.

(٥١) كعب بن زهير: أبـو المضرَّب، كعب بن زهير بن أبـي سُلمى (ت: ٤هـ): " ديوانــه "، تحقيــق: علـــي فــاغور، بيـروت، دار الكتــب العلميــة، ١٤١٧هــ/ ١٩٩٧م.

(٥٢) المُتَنَبِّـي، أبـو الطيِّب أحمد بن الحُسين بـن الحسن (ت:٣٥٤هـ): " ديوانـه "، دار بيروت للطباعة والنَّشر، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

(٥٣) المرزبـاني، أبوعبيد الله محمد بـن عمـران (ت:٣٨٤هـ): " الموشح فـي مآخذ العلماء على الشعراء "،القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤٣هـ.

(٥٤) المرزوقـي، أبـو علـي أحمد بن محمد بـن الحسن (ت:٤٢١هـ): " شرح ديوان الحماسة لأبـي تمَّام"، علق عليه وكتب حواشيه: فريد الشيخ، ووضع فهارسه العامــة: إبراهيـم شـمس الـدين، بيـروت، دار الكتـب العلميـة، ط١، ١٤٢٤هــ/ ٢٠٠٣م.

(٥٥) مروان بن أبـي حفصـة، أبـو السمط مروان بـن سليمان(ت:١٨٢هـ): "شِـعره"، جمع وتحقيق: حسين عطوان،القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٣م.

(٥٦) المسعودي،أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت:٣٤٦هـ): " مروج الذهب ومعــادن الجــوهر"، راجعــه: كمــال حســن مرعــي، صــيدا، المكتبــة العصــرية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م.

(٥٧) ابن المعتز، أبو العباس عبد الله (ت:٢٩٦هـ):

أ- " البـديع "، اعتنــى بنشره وتعليق المقدمـة: اغنـاطيوس كراتشقوفيسكى، بغداد، مكتبة المثنى، ط٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

ب- " طبقــات الشُّــعراء "، تحقيــق: عبــد السَّــتار فــرَّاج، مصــر، دار المعــارف، ١٩٩٦م.

(٥٨) المُعتمد بن عبَّاد، أبو القاسم المعتمد على الله محمد (ت: ٤٨٨هـ): " ديوانه"، جمعه وحققه: حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، راجعه: طه حسين، القاهرة، دار الكتب المصرية، ط٣، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

(٥٩) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان القُضاعي التنوخي (ت:٤٤٩هـ):

أ- " رسالة الغفران"، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، القاهرة، دار المعارف، ط١١، ٢٠٠٨م.

ب- " سِقْط الزَّند "، بيروت، دار صادر، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م.

ت- " شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (مُعجز أحمد)"، تحقيق ودراسة: عبد المجيد جاد، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.

ث- " اللزوميات"، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، بيروت، مكتبة الهلال، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٣٤٢هـ/ ١٩٢٣م.

(٦٠) أبو نُوَاس، أبو علي الحسن بن هانئ الحكمي الدِّمشقي (ت:١٩٥هـ): " ديوانه"، تحقيق: إيفالد فاغنر، بيروت، دار صادر ، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

(٦١) النُّويري، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب(ت:٧٣٣هـ): " نهاية الأرب في فنون الأدب "، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م.

(٦٢) ابن هانئ الأندلسي، أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي(ت:٣٦٢هـ): " ديوانه "، بيروت، دار بيروت للطِّباعة والنَّشر، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

(٦٣) ابن هشام، أبو عبد الملك بن هشام بن أيوب(ت:٢١٨هـ): " السِّيرة النَّبوية "، علَّق عليها: عمر عبد السَّلام تدمري، بيروت، دار الكتاب العربي ، ط٣، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

(٦٤) ابن وكيع، أبو محمد الحسن بن علي بن أحمد (ت:٣٩٣هـ): " المنصف للسارق والمسروق منه، حقَّقه وقدم له: عمر خليفة بن إدريس، بنغازي، جامعة قاريونس، ط١، ١٩٩٤م.

(٦٥) يوسف البديعي الدمشقي(ت: ١٠٣٧هـ): " الصُّبح المُنبي عن حيثية المُتنبِّي "، تحقيق: مصطفى السَّقا، محمد شِتا، عبده زيادة، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣م.

ثانياً: المراجع:

(١) إبراهيم أنيس:" دلالة الألفاظ"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٦م.

(٢) إحسان عباس: " تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتى القرن الثامن الهجري) "، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م.

(٣) أُلفت كمال الرُّوبي:

أ- " الموقف من القص في تُراثنا النَّقدي "، القاهرة، مركز البحوث والترجمة، ١٩٩١م.

ب- " نظرية الشِّعر عند الفلاسفة المُسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)"، بيروت، دار التنوير للطباعة والنَّشر، ط١، ١٩٨٣م.

(٤) بدوي طبانة: "السَّرقات الأدبية"، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م.

(٥) جابر عصفور:

أ- "الصورة الفنية في التُراث النَّقدي والبلاغي عند العرب "، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.

ب- " قراءة التراث النقدي "، نيوقوسيا، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م.

ت- " مفهوم الشُّعر (دراسة في التراث النقدي)"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.

(٦) جُورجي زيدان: " تاريخ آداب اللغة العربية "، القاهرة، دار الهلال، ١٩١١م.

(٧) حسين محمد نور الدين: "علي بن الجهم (حياته، وشِعره، وأغراضه) "، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م.

(٨) خليفة الوقيان: " شِعرُ البحتري دراسة فنية "، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر، ١٩٨٥م.

(٩) شوقي ضيف:

أ- " البلاغة تطور وتاريخ "، القاهرة، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٥م.

ب- " تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول) "، القاهرة، دارالمعارف، ط١٣، ١٩٦٦م.

ت- " تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الثاني)"،القاهرة، دار المعارف، ط١٢، ١٩٩٨م.

ث- " الفن ومذاهبه في الشعر العربي "، القاهرة، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٤م.

ج-" في النقد الأدبي "، القاهرة ، دار المعارف، ط٩، ١٩٦٢م.

ح-"النَّقد "، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٥٤م.

(١٠) طه أحمد إبراهيم: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)"، مكة المكرمة، الفيصلية، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

(١١) طه حسين:

أ- " تجديد ذكرى أبي العلاء "، القاهرة ، دار المعارف، ط٦، ١٩٦٣م.

ب- " حديث الأربعاء " ، القاهرة، دار المعارف، ط١٥، ١٩٩٨م.

ت- " في الأدب الجاهلي"، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٣٥٢هـ/ ١٩٣٣م.

ث- " مع أبي العلاء في سجنه " ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨١م.

ج-" مِن حديث الشِّعر والنَّثر " القاهرة ، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠٤م.

ح-" مع المتنبي "، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م

(١٢) عبَّاس محمود العقَّاد: " اللغة الشَّاعرة "، القاهرة ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م.

(١٣) عبد الجبار يوسف المطلبى: " الشعراء نقادًا "،القاهرة، عصمي للنشر والتَّوزيع، ط٢، ١٩٩٩م.

(١٤) عبد الله الطيب: " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها "، مطبعة حكومة الكويت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

(١٥) عبد القادر القط: " مفهوم الشِّعر عند العرب (كما يصوره كتاب الموازنة للآمدى) "، ترجمة: عبد الحميد القط، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢م.

(١٦) أبو القاسم الشَّابي: " الخيال الشِّعري عند العرب"، القاهرة، كلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٣م.

(١٧) عبد المنعم تليمة: "مقدِّمة في نظرية الأدب"، لبنان، دار التنوير، ط١، ٢٠١٣م.

(١٨) عبد المنعم تليمة، عبد الحكيم راضي: " النَّقد العربي (مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية) "، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.

(١٩) عبد الناصر حسن محمد: " نظرية التَّلقي بين ياوس وآيزر"، القاهرة، دار النهضة العربية، ٢٠٠٢م.

(٢٠) عبد الوهَّاب عزَّام: " ذكرى أبي الطَّيب بعد ألف عام "، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م.

(٢١) عز الدين إسماعيل:

أ- " الأدب وفنونه دراسة ونقد "، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م.

ب- " الأُسس الجمالية للنَّقد العربي "،القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م.

ت- " التَّفسير النَّفسي للأدب "، القاهرة، مَكتبة غريب، ط٤، ١٩٦٩م.

(٢٢) عمر فرّوُخ: " أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله (دراسة تحليلية) "، بيروت، مطبعة الكشاف، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

(٢٣) مجدي أحمد توفيق: "مفهوم الإبداع الفنّي في النَّقد العربي القديم "، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

(٢٤) محمد المبارك: " استقبال النَّص عند العرب "، بيروت، المؤسسة العربية للدِّراسات والنَّشر، ط١، ١٩٩٩م.

(٢٥) محمد حسين الأعرجي: " الصِّراع بين القديم والجديد في الشِّعر العربي "، بغداد، وزارة الثقافة، ١٩٧٨م.

(٢٦) محمد زكي العشماوي: " قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والحديث "، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٩م.

(٢٧) محمد عبدو فلفل: " فن التشكيل اللغوي للشِّعر"، الهيئة العامة السُّورية للكتاب، ٢٠١٣م.

(٢٨) محمد عبد الغني المصري:" نظرية الجاحظ في النَّقد الأدبي"، الأردن، دار مجد لاوي، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

(٢٩) محمد غنيمي هلال: " دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده "، دار نهضة مصر، ١٩٧٦م.

(٣٠) محمد مفتاح: " في سيمياء الشِّعر العربي (دراسة نظرية وتطبيقية) "، الدار البيضاء، دار الثَّقافة العربية، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

(٣١) محمد مندور: " النَّقد المنهجي عند العرب "، نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر، ١٩٩٦م.

(٣٢) محمود الحسيني المرسي: " مفهوم الشِّعر في النَّقد العربي (حتى نهاية القرن الخامس الهجري) "، دار المعارف، ١٩٨٣م.

(٣٣) محمود عباس عبد الواحد: " قراءة النَّص وجماليات التَّلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة) "، دار الفكر العربي، ط١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

(٣٤) محمود غناوي الزهيري: " الأدب في ظل بني بويه "، مصر، مطبعة الأمانة ١٣٦٨هـ/ ١٩٤٩م.

(٣٥) مراد حسن فطُّوم: " التَّلقي في النَّقد العربي"، دمشق، الهيئة العامة السُّورية للكتاب، ٢٠١٣م.

(٣٦) مصطفى سويف: " الأسس النَّفسية للإبداع الفني (في الشِّعر خاصة) "، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٦م.

(٣٧) مصطفى ناصف: " نظرية المعنى في النَّقد العربي"، بيروت، دار الأندلس، ٢٠٠٠م.

(٣٨) نجيب محمد البهبيتي: " أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره "، دار الكتب المصرية، ١٩٤٥م.

(٣٩) نعيم اليافي: " مقدمة لدراسة الصُّورة الفنيَّة "، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م.

(٤٠) وليد إبراهيم القصَّاب: " قضية عمود الشِّعر في النَّقد العربي القديم "، دمشق، دار الفكر، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م.

ثالثًا: الكتب المترجمة:

(١) أرسطوطاليس:

أ- "الخطابة(التَّرجمة العربية القديمة)"، حقَّقه وعلَّق عليه: عبد الرحمن بدوي، الكويت، وكالة المطبوعات، بيروت، دار القلم، ١٩٧٩م.

ب- " فن الشِّعر"، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م.

(٢) أفلاطـون: " جُمهوريـة أفلاطـون "، دراسـة وترجمـة: فـؤاد زكريـا، الإسـكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م.

(٣) ب. كروتشه: " المُجمِل في فلسفة الفن "، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، بيروت والدَّار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٩م.

(٤) بنيلـوبي مـري:" العَبقريـة تـاريخ الفِكـرة "، ترجمـة: محمـد عبـد الواحـد محمـد، مراجعـة: عبـد الغفَّـار مكَّـاوي، الكويـت، عـالم المعرفـة، العـدد(٢٠٨)، ينـاير، ١٩٩٥م.

(٥) تيري إيجلتون: "مقدمة فـي نظريـة الأدب"، ترجمـة: أحمد حسَّان، القـاهرة، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م.

(٦) جـان بـول سـارتر: "مـا الأدب"، ترجمـة: محمـد غُنيمـي هـلال، القـاهرة، نهضـة مصر، ١٩٥٢م.

(٧) ديفيد بشبندر:" نظريـة الأدب المُعاصِـر وقـراءة الشِّعـر"، ترجمـة: عبـد المقصـود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

(٨) رينيـه وليـك، آوسـتن وارن: " نظريـة الأدب "، تعريـب: عـادل سـلامة، الرِّيـاض، دار المريخ ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

(٩) ستيفن بنكر: "الغريزة اللغويـة(كيف يُبدع العقل اللغة) "، ترجمة: حمزة بن قبلان المزيني، الرِّياض، دارالمريخ ، ٢٠٠٠م.

(١٠) ستيفن جونسون: "سجن العقل"، ترجمة: أحمد مستجير،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة / ٩٣٩، ط١، ٢٠٠٥.

(١١) فنسان جوف: "القراءة"، ترجمة: سعاد التريكي، مراجعة: جلال الغربي، محمود الهميسي، تونس، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، ٢٠١٥م.

(١٢) والتـرج. أونـج: "الشـفاهية والكتابيـة"، ترجمـة: حسـن البنـا عـز الـدين، مراجعـة: محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، العدد(١٨٢)، فبراير، ١٩٩٨م

رابعًا: المعاجم:

(١) أحمد مطلوب : " معجم النَّقد العربي القديم "، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م.

(٢) سعيد علُّوش: " معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، سوشبريس، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

(٣) ابن فارس اللغوي، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (ت:٣٩٥هـ): " مقاييس اللغة"، تحقيق: عبد السَّلام محمد هارون، السعودية، دار الفِكر للطباعة والنَّشر، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

(٤) مصلح الصَّالح: " الشَّامل(قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية)"، دار عالم الكتب، ط١، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.

(٥) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت:٧١١هـ): " لسان العرب "، اعتنى بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصَّادق العبيدى، بيروت، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التَّاريخ العربي، ط٣، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

(٦) ياقوت الحموي الرُّومي، شهاب الدين أبو عبد الله بن ياقوت (ت:٦٢٦هـ): "مُعجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)"، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٣م.

خامسًا: الدَّوريَّات:

(١) بغداد بردادي: " معيارية الجمال الشِّعري في النَّقد الأدبي "، مجلة النَّقد الأدبي للدراسات الأدبية واللغوية، الجزائر، جامعة سيدي بلعباس، العدد٣، (٢٠١٤، ٢٠١٥) م،ص ص٧٩، ٨٨.

(٢) صبَّار نور الدين: " مصطلح الإيقاع بين الدلالة والتَّوظيف " مجلة النَّقد والدراسات الأدبية واللغوية، الجزائر، جامعة سيدي بلعباس، العدد٣، (٢٠١٤ ،٢٠١٥)م، ص ص٩، ١٥.

(٣) علي حمودين المسعود قاسم: "إشكالات نظرية التَّلَقِّي (المصطلح، المفهوم، الإجراء)"، كلية الآداب واللغات، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد ٢٥، ٢٠١٦م، ص ص٣٠٥، ٣١٤.

(٤) عمر بن طرية: " جدلية الإبداع والتَّلقي (الشِّعر الجاهلي نموذجًا) "، الجزائر ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد١٣، مارس٢٠١٢م، ص ص٢٢٩، ٢٣٨.

(٥) محمد باقر الحسيني: " النَّقد الأدبي في العصر العباسي"، مجلة التُّراث الأدبي،العدد٣، ١٣٨٨هـ، ص ص٤٩، ٣٧.

(٦) محمد علي غوري: " مدخل إلى نظرية الجمال في النَّقد العربي القديم "، باكستان، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، العدد١٨، ٢٠١١م، ص ص١٢٦، ١٥٠.